

KUNQU OPERA-CHINA



中国昆曲艺术

主编 吴新雷 朱栋霖



江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE



ISBN 7-5343-5810-8

A standard linear barcode representing the ISBN number 7-5343-5810-8.

9 787534 358104 >

ISBN 7-5343-5810-8
G · 5505 定价：170.00元

书 名 中国昆曲艺术
主 编 吴新雷 朱栋霖
责任编辑 章俊弟 吴葆勤
监 制 杨赤民 薛明生
出版发行 江苏教育出版社
地 址 南京市马家街 31 号(邮编 210009)
网 址 <http://www.1088.com.cn>
集团地址 江苏出版集团(南京中央路 165 号 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
照 排 古吴轩
印 刷 江苏新华印刷厂
厂 址 南京市张王庙 88 号(邮编 210037)
电 话 025-85521756
开 本 787×1092 毫米 1/16
印 张 33.5
插 页 4
版 次 2004 年 11 月第 1 版
2004 年 11 月第 1 次印刷
印 数 1-5000 册
书 号 ISBN 7-5343-5810-8/G · 5505
定 价 170.00 元
邮购电话 025-85400774, 8008289797
批发电话 025-83249327, 83249091
盗版举报 025-83204538

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
欢迎邮购，提供盗版线索者给予重奖

顾 问 郭汉城 刘厚生 廖 奔 杜国玲

工作委员会

主任 周向群

副主任 缪学为

委员 邱惠霞 蔡正仁 刘宇宸 葛德祥
林为林 蔡少华 张富光 陈嘉英
丛兆桓 王星琦 周 秦 顾克仁
尹建民

编辑委员会

总策划 张胜勇 徐宗文

主编 吴新雷 朱栋霖

执行主编 俞为民

摄影 刘小地 陈鹏昌
[法]恩鲁贝 等

协调 章俊弟 叶笑春

主持单位

中共苏州市委宣传部

鸣谢单位

苏州市文化广播影视管理局

江苏省苏州昆剧院

上海昆剧团

北方昆曲剧院

江苏省昆剧院

浙江昆剧团

湖南省昆剧团

永嘉昆曲传习所

中国昆剧研究会

苏州大学中国昆曲研究中心

苏州中国昆曲博物馆

昆山市文化局



引言

2001年5月18日，中国昆曲艺术被联合国教科文组织宣布列入首批“人类口头和非物质遗产代表作”。这表明，昆曲和她所代表的中华传统文化的价值获得了世界公认。“此曲只应天上有，人间能得几回闻？”古老而高雅优美的中国昆曲终于在21世纪初重获知音与赞赏。全国昆剧六团一所重振雄风，各地曲社前呼后应。今年阳春三月，佳音从北京传来，党和国家的领导同志对于抢救、保护、扶持昆曲的具体方针作出了重要批示。6月28日，联合国教科文组织第二十八届世界遗产大会在中国苏州举行，“世界自然、文化遗产”与“人类口头和非物质遗产”大放异彩，它的博大精深、凝重深厚的历史、文化、艺术、美学和人类精神价值得到今日社会的广泛认同与关注。保护世界遗产就是保护人类的文明和文明的多样性，就是保护我们人类的资源。传承弘扬中国文化瑰宝——昆曲的工作正在付诸实践。苏州藉着第二十八届世界遗产委员会大会召开的机缘，适时地推出了原创性《长生殿》和青春版《牡丹亭》两部大戏，博得观众热情赞许，在海内外演出盛况空前。在今日“全球化”、国际化时代，它的意义



在于将中国文化精神与中国智慧奉献给新世纪的人类。

昆曲,是我国现存最古老的戏曲形式,也是世界古老的三大戏剧源头之一。她发源于元朝末年苏州地区的昆山一带,原名昆山腔,至今已有六百余年历史。16世纪中叶经魏良辅改革后,昆山腔成为一种格律严谨、形式完备、声腔音乐婉转悦耳柔媚悠长的演唱艺术。又经许多文学艺术家奉献智慧,昆曲艺术成为融文学、戏剧、表演、音乐、舞蹈、美术于一体,富有诗情画意的舞台综合艺术,她集中国古典艺术与美学之大成,是东方艺术的杰出代表。她的丰富、严谨、完整、精深的戏剧艺术体系,成为中国各种戏曲发展的资源,被誉为“百戏之母”;她独特深厚的美学传统与独具神韵的东方风格,数百年来历经沧桑而始终对于人们具有永恒的魅力。

昆曲艺术是中国古代艺术家们天才创造的杰作,也是处于“全球化”时代的21世纪的我们实践文化创新的不竭的资源。

保护、继承、弘扬、发展昆曲的工作任重而道远。继承传统经典剧目与艺术,培育青年演员与发展昆曲艺术,研究中国昆曲的历史与现状,挖掘与整理昆曲的历史资料、文物与遗迹,向21世纪的人们宣传与推广昆曲这一中国文化代表的杰出价值,需要我们为之竭尽全力。

本书意在较全面系统地介绍昆曲历史、艺术及其在当代的发展情况,重探昆曲源流,阐释昆曲奥秘,并以九百幅经典剧照、明清珍本木刻版插图展现昆剧精华,召唤昆曲的历史记忆与舞台生命。



目 录

引 言

六百春秋谱华章

1

6	昆山腔的起源与原创歌手顾坚
13	魏良辅对昆山腔的革新
24	梁辰鱼和张凤翼诸家剧作
39	明代中叶昆曲艺术的流播与发展
49	汤显祖与“临川四梦”
61	沈璟与吴江派
73	越中派的戏曲创作与戏曲理论
79	昆曲家班的勃兴
86	职业昆班相继涌现
89	明末清初昆曲的盛行和苏州派
108	李渔的戏曲创作与戏曲理论
115	“南洪北孔”与昆曲再度繁盛
126	清代中晚期昆曲由盛而衰
136	昆曲工尺谱的产生与流变
150	晚清至民国时期的昆班

兰苑书香融经典

173

180	情义双全话荆钗：《荆钗记》
185	千年不断诉琵琶：《琵琶记》

191	一缕清纱系家国:《浣纱记》
197	英雄穷途唱悲凉:《宝剑记》
202	凤凰鸣兮,于彼高冈:《鸣凤记》
207	花阴月影照孤零:《玉簪记》
213	“余香满口”悲艳曲:《牡丹亭》
219	男儿本自重横行:《义侠记》
224	梨花一枝荐玉人:《红梨记》
229	树影窗月满西楼:《西楼记》
235	人间亦有痴于我:《疗妒羹》
240	等闲杯底起波澜:《一捧雪》
245	半夜联床,早种就相思万劫:《占花魁》
249	词填往事神悲壮:《千忠戮》
254	江上舟中叙离合:《渔家乐》
258	鼠祸何以断公案:《十五贯》
263	鸳鸯对面不相亲:《风筝误》
268	此恨绵绵无尽期:《长生殿》
275	桃花扇底送南朝:《桃花扇》
281	梦绕雷峰思断桥:《雷峰塔》

红氍毹上舞翩跹

287

294	昆曲音乐与昆曲曲牌
299	昆曲曲牌的联套
305	昆曲曲牌的临场形态
314	昆剧表演:程式与艺术
328	昆剧表演理论
334	昆剧脚色行当
338	昆剧家门的“看家戏”
355	昆剧穿戴与砌末
369	昆剧脸谱
375	古典戏曲舞台

**盛世“遗产”展风华**

383

-
- | | |
|-----|--------------|
| 391 | “一出戏救活了一个剧种” |
| 395 | 盛世“遗产”展风华 |
| 402 | 给古老昆曲过节 |
| 405 | 昆曲列为“世界遗产” |
| 416 | 竞繁争妍七院团 |
| 430 | 姹紫嫣红五十春 |
| 446 | 喜看昆坛“梅花”幽 |
| 478 | 为扶艺苑新枝秀 |
| 486 | 昆曲在台港澳 |
| 492 | 又闻海外馨兰香 |

中国昆曲大事年表

497

后记

522

Table of Contents

Preface

Six Hundred Years of *Kunqu* Opera 1

6	The Origin of Kunshan Tune and Gu Jian, the Singer
13	The Reform of Kunshan Tune Made by Wei Liangfu
24	The Playwrights: Liang Chenyu, Zhang Fengyi and Others
39	The Spread and Development of <i>Kunqu</i> Opera in the Mid-Ming Dynasty
49	Tang Xianzu and His “Four Dreams from Linchuan”
61	Shen Jing and the Wujiang School
73	The Plays and Drama Theories of the Yuezhong School
79	The Rise of Family Troupes
86	The Emergence of Professional Troupes
89	The Kunqu Boom in the Late Ming and Early Qing Dynasties and the Suzhou School
108	The Plays by Li Yu and His Drama Criticism
115	“Hong in the South and Kong in the North”: the Sec- ond Flowering of Kunqu Opera



126	The Decline and Fall of Kunqu Opera in the Mid- and Late Qing Dynasty
136	The Formation and Transformation of <i>Gongchi</i> Scores
150	The <i>Kunqu</i> Opera Troupes around the Turn of the 20th Century

Twenty Masterpieces in *Kunqu* Opera 173

180	<i>The Story of a Wooden Hairpin</i>
185	<i>The Story of the Lute</i>
191	<i>The Laundering of the Silk Yarn</i>
197	<i>The Story of the Sword</i>
202	<i>The Soaring Phoenix</i>
207	<i>The Jade Hairpin</i>
213	<i>The Peony Pavilion</i>
219	<i>The Gallant Swordsman</i>
224	<i>The Red Pears</i>
229	<i>The West Chamber</i>
235	<i>A Cure for Jealousy</i>
240	<i>The Snow Cup</i>
245	<i>The Oil Peddler and the Prostitute</i>
249	<i>The Tragic Killing of the Loyalists</i>
254	<i>Joys of the Fishermen</i>
258	<i>Fifteen Strings of Copper Coins</i>
263	<i>The Misunderstanding Caused by a Kite</i>
268	<i>The Palace of Eternal Youth</i>
275	<i>The Peach-Blossom Fan</i>
281	<i>Leifeng Tower</i>



The Performing Arts of *Kunqu* Opera

287

294	Music and Set Tunes
299	Cycles of Set Tunes
305	Set Tunes in Performance
314	Performing Conventions
328	Theories of Acting
334	The Role Types
338	Best-known Episodes in the Repertoire for Performance Roles
355	Costumes and Stage Properties
369	Types of Facial Makeup
375	The Traditional Operatic Stage

The Rejuvenation of *Kunqu* Opera

383

391	“One Opera Saves a Whole Theatrical Genre”
395	The New Life of a Cultural Heritage
402	Celebrating Ancient <i>Kunqu</i> Opera
405	<i>Kunqu</i> Opera Listed as “World Heritage”
416	The Seven Troupes in China
430	Fifty Years of <i>Kunqu</i> Opera on Stage
446	Major Actors and Actresses
478	The New Generation of Performing Artists
486	<i>Kunqu</i> Opera in Taiwan, HongKong and Macao
492	<i>Kunqu</i> Opera on the World Stage

A Chronology of Chinese *Kunqu* Opera

497

Epilogue

522

六百春秋譜化章

SIX HUNDRED YEARS OF KUNQU OPERA



Kunqu (also known as *kunju*) Opera, which originated in Kunshan of the Suzhou region at the end of the Yuan Dynasty (1279—1368), boasts a history of over 600 years. Once called the “Kunshan Tune”, it was one of the five major opera forms of *nanyi* (southern operas) in the Yuan and Ming Dynasties. In the 16th century, Wei Liangfu, the playwright, transformed the melodies and singing by blending the southern and northern tunes into a soft and elegant music that went with the accompaniment of such musical instruments as the bamboo flute, vertical bamboo flute, bamboo wind organ, three-string lute and *pipa* lute. The performance of *The Laundering of the Silk Yarn*, a play by Liang Chenyu from Kunshan County, won immediate success and it was followed by *The Red Whisk Wand* by Zhang Fengyi from Suzhou County, *The Jade Hairpin* by Gao Lian from Qiantang County and *Burning the Incense* by Wang Yufeng from Songjiang County. The popularity of *kunqu* opera attracted scholars all over the country to try their hands at the theater. As a result, there appeared numerous important playwrights and a great number of memorable “romances” in the Ming and Qing Dynasties. “Romance”, of course, was a term for lengthy plays of 40 to 50 scenes written for *kunqu* opera. At the turn of the 17th century, Tang Xianzu from Linchuan County and Shen Jing from Wujiang County were the most prominent figures. Tang was known for his wit and his four plays called “Four



Dreams from Linchuan ", of which *The Peony Pavilion* was the most popular. Shen was known for his music melodies and for the plays called "Romances from the Jade Studio", one of which was *The Gallant Swordsman*. Among the theoretical works during this period were Wang Jide's *The Melody of Tunes* and Lu Tiancheng's *The Ranks of Tunes*. Among the plays produced in this period were Xu Fu's *The Red Pears* and Wu Bing's *The West Garden*. At the turn of the Qing Dynasty, the Suzhou School with Li Yu and Zhu Suchen as chief representatives absorbed some of the best things from the Linchuan School and the Wujiang School and created an eclectic form that laid emphasis on both wit and melody, thus guiding the way for future development of *kunqu* opera.

In the early years of the Qing Dynasty, a master of *kunqu* was Li Yu from Lanxi, who wrote ten plays and a substantial amount of criticism in his *Sparse Notes of an Inquiring Mind*. His critical reflections that summarized a whole lifetime of his own experiences in the writing, directing and performing of *kunqu* opera made a great contribution to Chinese drama theories.

During the reign of Emperor Kangxi of the 18th century, the two masterpieces of *kunqu* opera were *The Palace of Eternal Youth* by Hong Sheng from the south of China and *The Peach-Blossom Fan* by Kong Shangren from the north. During the reign of Emperor Qianlong, *kunqu* reached its

zenith and saw the plays by Zhang Jian, Jiang Shiquan and Fang Chengpei, as well as books on music scores such as *A Complete Collection of Music Scores and Music Scores from Nashu Studio*. A marked phenomenon of the time was that staging episodes from *kunqu* opera became fashionable. 430 scenes of *kunqu* were collected in the twelve volumes of *Mending the White Fur-Coat* edited by Qian Dechang. During the reign of Emperors Qianlong and Jiajing, regional operas flourished while *kunqu* opera gradually declined. The contemporary critics regarded *kunqu* opera as an art of refinement and regional operas as popular entertainment. Locked in fierce competition with regional operas, *kunqu* opera performances fell in disfavor in the 19th century although new romances continued to come out.

With Suzhou as its centre, *kunqu* opera has over the course of history been spread far and wide, deriving different branches of *kunqu* with distinct artistic features. To the west, it goes via Nanjing to Anhui, Henan and Shanxi; to the north, it goes via Yangzhou and along the Grand Canal to Shandong, Hebei and Beijing; to the south, it goes via Hangzhou to Zhejiang, Jiangxi, Hunan, Guangdong, Yunnan and Sichuan. Thanks to such popular dissemination, *kunqu* has been widely known and practised. While southern *kunqu* is centered around Suzhou, Shanghai, Nanjing and Hangzhou, there are various branches of *kunqu* with their own char-

acteristics, e.g. northern *kunqu*, Hunan *kunqu*, An-hui *kunqu*, Yunnan *kunqu*, Sichuan *kunqu*, Beijing *kunqu*, Ningbo *kunqu*, Jinhua *kunqu* and Yongjia *kunqu*.

In the history of *kunqu* opera, there have been specialized family troupes and professional troupes, as well as amateur associations. In the early 20th century, in Suzhou, the *Quanfu* Troupe inherited the fine traditions of southern *kunqu*, and through its *kunqu* school, nourished a whole batch of artists with the middle name of “*Chuan*” who later formed the *New Yuefu Kunqu* Troupe and the *Xianni Kunqu* Troupe. In north China, the *Rongqing Kunqu* Troupe, the *Qingsheng Kunqu* Troupe and the *Xiangqinqing Kunqu* Troupe went on performing tours around Beijing and Tianjin. After the breakout of the Anti-Japanese War, all these troupes were dissolved. The amateur *kunqu* associations alone kept the opera alive.

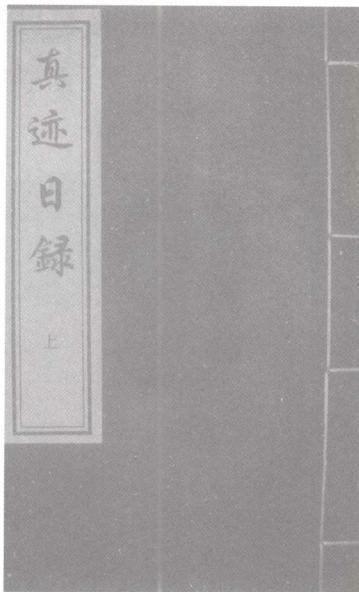




◆ 昆山腔的起源与原创歌手顾坚

昆曲又名昆剧，发源于元朝末年苏州地区的昆山一带，至今已有六百多年的历史。它原称昆山腔，简称昆腔，是元明南戏四大声腔之一。关于昆山腔的起源，被后世推崇为乐圣的魏良辅在所著《南词引正》中是这样描述的：

腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳……惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，



虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有

◎ 魏良辅《南词引正》，载于路工收藏的清初抄本张丑《真迹日录》第二集中



婁江尚泉魏良輔南詞引正

崑陵吳昆麓較正

一初學

不可混雜多記如學集賢賓只唱集賢賓學桂枝香只唱桂

枝香如混唱別調則亂規格矣：成熟移宮換呂自然貫串

一拍乃曲之餘最要得中如迎頭板隨字而下散板道腔而下句下板即總板腔蓋而下有迎頭板惟打輸板乃不識

字戲子不能調平反之故一清唱謂之冷唱不比戲曲：藉鑼鼓之勢有隙間省力知者辨之一生詞要細玩虛心

味之未到處再精思不可自倣主張終為後累一腔有數

樣紛紜不類各方風氣所限有崑山海鹽餘姚杭州弋陽自

徽州江西福建俱作弋陽腔永樂間雲貴二省皆作之會唱

者頗入耳惟崑山為正聲乃唐玄宗時黃幡綽所傳元朝有

顧堅者雖離崑山三十里居于徵縣_{南辭善作名賦}據節

帖未兒聞其善歌屢招不屈與楊鉞笛顧阿瑛倪元鎮為友

自號風月散人其著有陶真野集十卷風月散人樂府八卷

行于世善發南曲之興故國初有崑山腔之稱一雙疊字

上兩字接上腔下兩字稍移下腔如字：錦中思：想：心

心念：又如素帶見中它生得齊：整：裏：停：類餘彷

此一單疊字又不比双疊字如冷清：等要抑揚一北

曲與南曲大相懸絕無南腔南字者佳要頓挫有數等五方

言語不一有中州調冀州調古黃州調有唐調經索調乃東

坡所傳偏于楚腔唱北曲宗中州調者佳伎人將南曲配絃

索真為方底圓蓋也閻漢卿云以小冀州調按相傳絃最妙

“昆山腔”之称。

文中提到的黄幡绰是唐代开元天宝年间的著名伶工，安史之乱后流落江南，住在昆山

○记载昆山腔发源于元末的文籍《真迹日录·南词引正》书影
(北京图书馆出版社 2002 年据路工藏本影印)



○昆山绰墩黄幡绰墓遗址



◎昆山绰墩村傀儡湖

◎昆山东南乡千墩镇，曾名茜墩，
今名千灯

绰墩。魏良辅将昆山腔的源头上推到唐代燕乐(俗乐)名人黄旛绰,从音乐史来讲自有他一定的道理。至于元明之间顾坚、杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇等人“善发南曲之奥”的结会吟歌,时代既近,文献俱在。寻绎魏良辅《南词引正》文意,“国初有‘昆山腔’之称”正得名于顾坚等人在昆山千墩的曲学活动。

自号风月散人的顾坚,被魏良辅推为元明之间曲坛的核心人物,但《昆山县志》上找不到他的名字,他的诗集和曲学著作《陶真野集》、《风月散人乐府》也早已湮没不传。想来顾坚曲学虽精,却只是一名社会身分不高的乐工(原创歌手),这从魏良辅之直呼其名也可窥见端倪。但是作为顾坚的吟侣曲友而参与早期“昆山腔”活动的杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇等人——对于他们,魏良辅都书字号而不称其名——却无一不是文化名流,《新元





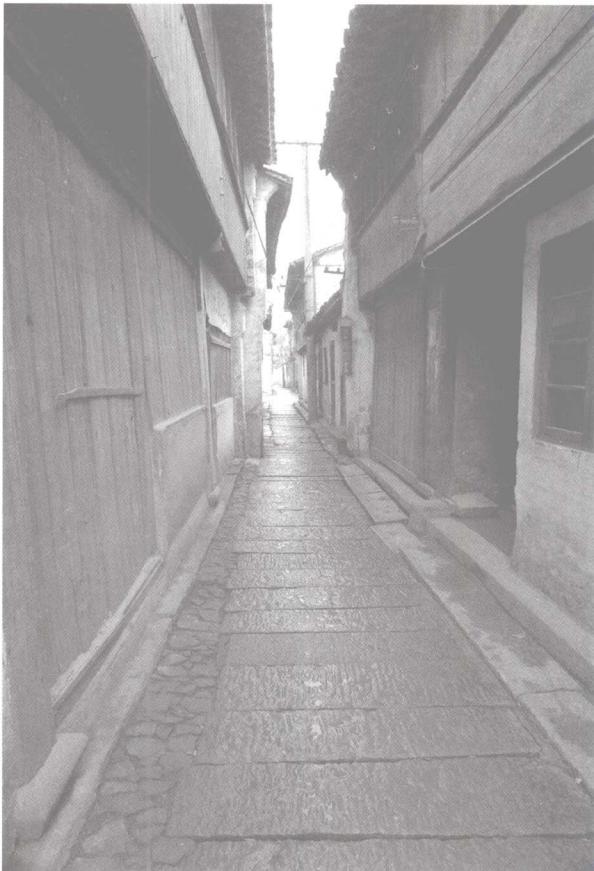
◎昆山千灯镇标志性古建筑秦峰塔，始建于梁天监二年（503），宋真宗大中祥符元年（1008）重修，有美人塔之称



史》、《明史》都曾一一为之立传，可见千墩曲会文化层次之高。

其中杨铁笛名维桢（1296—1370），字廉夫，号铁崖，浙江诸暨人。以诗擅名元明间，号“铁崖体”，古乐府尤称名家。又擅吹铁笛，自号铁笛道人。他工于散曲，但传世者仅南曲【双调·夜行船】一套及小令【中吕·双飞燕】一支。前者题为“吴宫吊古”，为元人南套名作，梁辰鱼作《浣纱记》传奇曾搬用杨维桢此作入全剧结束处的《泛湖》一出，【锦衣香】、【浆水令】二曲几乎只字未改。可见杨维桢在明代戏曲家心目中的地位和影响。

魏良辅所说另一位与早期昆山腔有关的人物顾阿瑛，名瑛（1310—1369），一名德辉，字仲瑛，自号金粟道人，昆山人。他是一位家境丰厚、轻财好客的读书人。举茂才，署会稽教谕，辟行省属官，皆辞不就。年四十，以家业托付其子，筑别业于茜泾西，称为“玉山佳处”，园池亭榭，图史声伎，并冠一时。日夕与客置酒咏歌，搬演杂剧于其中，四方名士咸主其家。顾瑛编印友朋唱酬之作为《玉山草堂雅集》，家中先后畜养的声伎有天香秀、南林秀、小蟠桃、小瑶池、小琼华、小琼英等，他们有的



◎昆山千灯镇明清遗迹石板街



擅演杂剧，有的长于弹琴吹箫，甚至还有一位来自中亚细亚的擅长胡琴、能“作南北弄”的张猩猩。而玉山草堂的座上客则除杨维桢、倪元镇外，还有文学家张翥、李孝光、袁华，书法家郑元祐，画家柯九思，道冠张雨等，其中尤其值得注意的尚有《琵琶记》的作者高明。《玉山草堂雅集》卷八记至正九年（1349）八月，顾瑛与高明宴饮于顾家碧梧翠竹室，集中这样记述高明的人品以及宾主的交往：“长才硕学，为时名流。往来予草堂，具鸡黍谈笑，贞素相与，淡如也。”可知顾瑛不仅是早期昆山腔曲会的重要参与者，而且是这一活动的组织者和东道主，而他的别墅玉山草堂则是曲家聚会的主要场所。

魏良辅所称早期昆山腔活动的另一重要骨干倪元镇，名瓛（1301—1374），号云林子，无锡人。工诗词，擅书画，称“三绝”，尤以画与黄公望、王蒙、吴镇齐名，合称“元四家”。倪瓛性不合流俗，混迹编氓，人号“倪迂”。著有《清閟阁集》十二卷传世。《录鬼簿续编》谓倪瓛善操琴，精音律，擅作北曲小令。留传至今的有【人月圆】、【小桃红】、【凭栏人】、【折桂令】、【水仙子】、【殿前欢】等十余支，尤以【水仙子】《送别》二首脍炙当时，称为名作。其曲婉丽缠绵，迥异元人风格。北曲南移雅化的蜕变之迹，于此不难寻绎。

倪瓛以画坛巨匠而兼工词曲，这在当时并非罕见。与倪瓛同列“元四家”中的黄公望、吴镇均擅长此道并多少有作品传世。其中黄公望还名列钟嗣成《录鬼簿》之“方今才人相知者”一类中，赞谓“长词短曲，落笔即成，人皆师尊之”，在元中后期曲坛具有一定的影

响。这恰从一个角度反映了元明之间江南曲事之盛，因而顾坚等人的曲会活动不应该被看做是偶然的或孤立的现象。

当然，考察倪瓒和黄公望、吴镇诸人所擅长所传世者几乎全是北曲的现实，分析关于顾瑛“尤好搬演杂剧，即一段公事，亦入北九宫中”（《稗史汇编·曲中广乐》）的记载，我们不难得出以下结论，即一方面，随着政治形势的变化，代表北方文化的北曲、杂剧已显颓势而走向衰落，而代表南方文化的南曲、传奇正崭露头角，开始显现其独特的艺术魅力；另一方面，无论就全国抑或江南甚至仅就吴中而言，在曲坛占统治地位的毫无疑问仍是百余年来经几代文人充分雅化了的北曲。也许正因如此，顾坚等人“善发南曲之奥”的早期昆山腔曲会才会如此引人注目。



◆ 魏良辅对昆山腔的革新

昆山腔之脱颖而出并后来居上，离不开一个起关键作用的人物，那就是被后人尊为“乐圣”的魏良辅。他的名字频频出现在明清两代曲话、笔记和诗文中，但大多语焉不详，有的还互相抵牾。综合考察有关记述，拂去历史的浮尘，我们大致可以确信魏良辅字尚泉（一作上泉），原籍江西，流寓昆山，后定居在太仓南关。他生于弘治、正德之际，主要活动时期是在嘉靖年间。他是16世纪著名的曲家，兼通医学。据说他早年“初习北音，绌于北人王友山。退而镂心南曲，足迹不下楼十年”（余怀《寄畅园闻歌记》），终于琢磨出一套“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍擅冷板”（沈宠绥《度曲须知》）的新声昆山腔演唱技巧。四十岁以后，他整理总结多年积累的曲唱心得，写成后人称之为《南词引正》或《昆腔原始》或《曲律》的一篇短文，并很快流传开来。嘉靖二十六年（1547）夏，刚从南京国子监卒业的金坛人曹大章在同学吴昆麓处见到由吴校定的《南词引正》，为之作跋，称其“情真而调逸，思深而言婉，吾士夫辈咸尚之”，又称魏良辅“善发宋元乐府之奥，其炼句之工，琢字之切，用腔之巧，盛于明时”（一代书画

◎明代万历四十四年（1616）刻本《吴歛萃雅》卷首附载的《魏良辅曲律十八条》，系魏氏《南词引正》的删节简编本

吳歛萃雅曲律	
魏良輔曲律十八條	
○一擇具皮難聲色豈能兼備但得沙喉響潤發于	丹田者自能耐久若發口拘劣尖纏沉鬱自非質
料勿枉費力	正其腔調不可混雜強記以亂規格如學集賢賓
○一初學先從引發其聲習次辨别其字面又次理	只唱集賢賓學桂枝香只唱桂枝香久久成熟移
宮換呂自然貫串	官換呂自然貫串



◎魏良辅雕像（苏州中国昆曲博物馆藏）

大家文徵明晚年曾手录《南词引正》全文及曹大章的跋）。魏良辅五十多岁时，因唱曲认识了因罪流戍太仓的河北寿州人、北曲名家张野塘，并将他招赘为婿，共同切磋曲学。同时经常有各地的曲家前来向魏良辅请益讨教。到六十岁左右，昆山腔在曲坛的宗主地位大致确立，而魏良辅作为“乐圣”也逐渐为世人所公认。正如文坛巨匠钱谦益所说：“时称昆山腔者，皆祖魏良辅。”（《似虞周翁八十序》）

魏良辅究竟对昆山腔作了哪些改革？具体说，新旧昆山腔究竟有哪些重大区别？梳理有关文献资料，考察明清以来的昆唱实践，魏良辅所领导的昆山腔改革大致可从以下四个方面来加以认识。



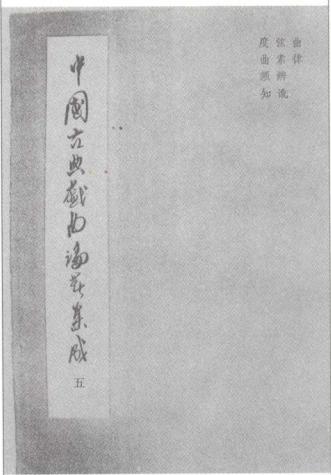
1.洗乖声、谐音律

声腔改革的首要任务是理顺腔调和语音的关系,使之和谐协调。魏良辅对此有足够的认识,他指出:“五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。”因此,必须将“平上去入,逐一考究,务得中正。如或苟且舛误,声调自乖,虽具绕梁,终不足取”(魏《曲律》)。于是,将“字清”列为“曲有三绝”之首。

昆山腔是建立在吴方言的基础上的。所谓吴侬软语,其主要特点是富有音乐性以及与此相关的长于表情,因而有人称之为“诗的语言”。吴方言丰富的音乐性在声母、韵母和声调的表现上得以充分体现。与北方方言不同,吴方言保留着全浊声母和尖音,保留着许多单元音,尤其是在声调方面,不仅保留着全套入声字,而且平上去入各分阴阳,原则上具有八个调类,其语音特点决定了南曲缠绵婉转的整体艺术风貌。所谓“我吴音宜幼女清歌按拍,故南曲委婉清扬”(徐复祚《三家村老委谈》)。

吴方言区的传统中心是苏州,因而南戏声腔向苏州归并可以说是历史的必然。正如王骥德所说:“在南曲,则但当以吴音为正。”(王《曲律》)与王骥德同为浙人的李渔解释道:“吴音便于学歌者,止宜阴阳平仄不甚谬耳。”“乡音一转而即合昆调者,惟姑苏一郡。”因而“选女乐必自吴门,是已”(《闲情偶寄》)。而在这个归并过程中,魏良辅曾起了关键作用。沈宠绥说他“生而审音”(《度曲须知》),张大复说他“能谐声律”(《梅花草堂笔谈》)。看来,魏良辅在音韵学方面确

◎《中国古典戏曲论著集成》第五集排印本,魏良辅《曲律》封面



有很深的造诣。他“愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥”（《度曲须知》）。所谓“乖声”，应指违背音律的唱腔，略同于现代戏曲术语“倒字”。如把上声字唱成去声，或把平声字唱成上声，令听者感到别扭，歌者也难以准确传达词义曲情，因而被认为是曲唱之大忌。这恐怕也是当时南戏各大声腔所面临的共同问题。魏良辅一眼看准了这个最困扰人同时也最关紧要的症结所在，并从此处入手，“转喉押调，度为新声，疾徐、高下、清浊之数，一依本宫”（余怀《寄畅园闻歌记》），“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”（《度曲须知》），从而促使昆山腔脱离里巷歌谣、村坊小曲的初级阶段，逐渐走向雅化。

音韵学的导入和规范使昆山腔率先跨越了横亘于“俗乐”和“雅乐”之间的河界，成为读书人乐于接受并热心参与的艺术形式。

2. 变平直讹陋的土腔为流丽悠扬的水磨调

一种戏曲声腔，是否能通过抒发深化“言”中所涵含的情志，发挥其动情感人的社会作用，具有决定意义的因素之一是音乐性。通俗的说法，也就是动听不动听。魏良辅“愤南曲之讹陋”，如果所谓“讹”是指“乖声”或不合声律的话，那么所谓“陋”则无疑是说南曲旧声腔音乐性很差，或如余怀所云“平直无意致”（《寄畅园闻歌记》）。

曲调的音乐性主要体现在两方面，即板眼（节奏）和腔调（旋律）。魏良辅认为：“惟腔与板两工者，乃为上乘”，“其有专于磨拟腔调而不顾板眼，又有专主板眼而不审腔调，



二者病则一般”,都未得曲唱要义。因而,“腔纯”、“板正”与“字清”同列于“曲有三绝”之中。与之相对应,内行听曲必须“听其吐字、板眼、过腔得宜,方可辨其工拙,不可以喉音清亮,便为击节称赏”(魏《曲律》)。

魏良辅及其同道、后学们以协调曲词与声腔关系为切入点,以“腔与板两工”为追求目标,新声昆山腔很快形成了纤徐委婉、细腻缠绵的艺术风格,所谓“调用水磨,拍摆冷板”,“功深熔琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细”(沈宠绥《度曲须知》),所谓“转音若丝”(张大复《梅花草堂笔谈》),所谓“取字唇齿间,跌换巧掇,恒以深邈助其悽淚”(余怀《寄畅园闻歌记》)。这一系列声腔曲调和演唱技巧上的革新,使原先俚鄙质朴的南曲变得“流丽悠远”(徐渭《南词叙录》)。从那时起,历数百年的长期实践,逐渐积累起一整套复杂的昆唱口法,师徒传授,至今曲坛奉为度曲金针。

3.融南、北曲于一炉

中国南、北文化的差异性极其自然地体现在音乐或声腔领域。正如王世贞《艺苑卮言》中所云:“大抵北主劲切雄丽,南主清峭柔远。”北曲节奏紧促,声调遒劲朴实,宜于表现苍凉悲壮的场景;南曲则节奏舒缓,声调细腻委婉,长于抒发缠绵悱恻的情感。由于建立在不同的语音系统的基础上,它们本来就是各自发展各成体系的。元人有所谓“南人不曲,北人不歌”(燕南芝庵《唱论》)之说,意为南方人不唱北曲,北方人不唱南歌。这不是

说不想唱或是不能唱，而是既然唱不好，不如知难而退。魏良辅早年“初习北音，绌于北人王友山，退而镂心南曲”（余怀《寄畅园闻歌记》）便是一例。南人习北音尚且不讨好，北人学南曲自然也决非易事，而要把南歌北曲有机地糅合在一起，其困难程度更是可想而知。但是这又确乎是一项极具诱惑力的工作。钟嗣成《录鬼簿》推元人沈和的《潇湘八景》、《欢喜冤家》为“以南北词调合腔”之首倡。但从戏曲声腔研究的视角观之，却还算不上真正的“合腔”，最多也就是用弦索官腔兼唱南曲。

真正意义上的“以南北词调合腔”盖始于魏良辅时代。与上举元明曲家之简单地在凝固的北套中插入几支南曲，然后大体上仍以弦索伴奏、北音演唱的传统“合套”方法不同，魏良辅是在“北曲昆唱”的基础上推动并最终完成南北声腔的融合的。即用当时已基本成型的昆山腔曲唱规范指导北曲演唱，同时巧妙地保留北曲昆化前所具有的主要声腔特点，将其改造成为新声昆山腔曲乐体系中有用和有机的组成部分。

魏良辅所在的苏州府太仓卫，是明代海防重镇和对外交流的主要港口。永乐、宣德间三保太监郑和七次率领舰队下西洋，一直以太仓刘家港为起碇扬帆的始发港和归航休整的安泊处。番船辏集，商号林立，南北文化在此频繁交会。其重要现象之一就是北曲在当地流行，而最著名者群推北人张野塘，正如沈德符《顾曲杂言》所称“吴中以北曲擅长者，仅见张野塘一人，故寿州产也”。

关于张野塘的生平事迹以及他同魏良辅

的关系,有许多传说。其中记载较详细的是清代宋徵舆《琐闻录》:

野塘,河北人,以罪发苏州太仓卫。素工弦索。既至吴,时为吴人歌北曲,人皆笑之。昆山有魏良辅者,善南曲,为吴中国工。一日至太仓,闻野塘歌,心异之。留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是,竟以妻野塘。

就这样,北曲名家张野塘成为昆山腔革新的重要参与者。这使魏良辅对北曲的理解程度和研究水平产生了质的飞跃,也使南北声腔的有机融合成为可能,并随即化为成功的实践。

考察昆唱实践,魏良辅所制定的腔格、口法规范,在演唱南曲时固然必须恪守,而演唱北曲时同样也得到了贯彻。这就第一次构成了南北通用的声腔格律和曲唱规范,这是在戏曲史上具有划时代意义的大事。再者,北曲的加盟,使新声昆山腔平添几分饱蘸英雄意气的阳刚之美,极大地开拓了昆唱艺术的表现力和感染力,从而使之成为中国戏曲史上第一个名副其实的全国性声腔种类。

4.使伴奏场面完善全备

明中叶以前,南曲演唱不用丝竹乐器伴奏,而是采用徒歌的形式。而歌唱北曲则有伴奏,常用乐器大多属弹拨乐,主要有琵琶、筝、弦子、月琴、秦阮、箜篌,偶用箫管、檀板。可见当时用不用丝竹乐器伴奏乃是北曲与南曲在演唱形式方面的重大区别之一,也是魏良辅在

昆山腔改革之途上所必须跨越的一道沟壑。

沈宠绥《弦索辨讹》称魏良辅“乃渐改旧习，始备众乐器，而剧场大成，至今遵之”。这一工作的重大意义自不待言，而完成此项工作的难度却非常人所能想见。魏良辅不可能原封不动或换汤不换药地将北曲的伴奏方法移植到南曲领域中来，这是由南北声腔不同的音乐风格所决定的。北曲速度较快，节奏也较固定。其主要伴奏乐器称弦索，一般认为是弹拨类乐器的总称，足可窥见其在场面中不可替代的至尊地位。然而由于南曲声音悠长，节奏比较自由，用弦索来伴奏就遇到了难以解决的困扰。据徐渭《南词叙录》记载，明初有人以《琵琶记》传奇进呈，明太祖朱元璋非常欣赏，“日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘果者遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之。然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也”。所谓“撰腔”，略同于现代的作曲，亦即顿仁所谓弦索官腔《琵琶记》“皆后人依腔按字打将出来”（何良俊《四友斋丛说》），其实质是套用北曲的格律规范整理改编南曲声腔，再配以弦索伴奏。这在现代人看来似乎不应该有什么问题，但在四五百年前却被认为是不可接受的。面对生硬地将南曲纳入北音范畴，魏良辅批评道“南曲配入弦索，诚为方底圆盖”（魏《曲律》）。用弦索伴奏南曲使当时人感到别扭、难于协调。

魏良辅又一次准确把握住了问题的症结，他首先想到的是分离伴奏乐器控制节奏和衬托旋律这两大主要功能。北曲将这两项任务都交给弦索，实践证明这并不合理。有鉴

◎昆曲的伴奏乐器：箫、檀板



于此，魏良辅剥夺了弦索对节拍的控制权，将它交给鼓师。鼓师左手执拍板，右手执鼓签，其地位略等于西洋管弦乐队的指挥。为保证昆唱的“板眼分明”，魏良辅严格规范了各种板的下法：“如迎头板，随字而下。彻板，随腔而下；绝板，腔尽而下。”（魏《曲律》）

魏良辅还依据南曲声腔柔缓自由的特点，将主奏旋律的任务从发声不连贯的琵琶、弦子等弹拨乐器转移到笛、箫等吹管乐器。正如顿仁所见，用弦索伴奏南曲，“若多一弹或少一弹，则舛板矣”，难于贴切板眼；相反，用气控制因而发音连贯的“笛管稍长短其声，便可就板”（何良俊《四友斋丛说》）。两者相较，后者的优势十分明显。实际上至晚在唐代，乐界就已经有“丝不如竹”的定论。

至于北曲的主要伴奏乐器弦索，昆曲场面中也为它保留了一席之地。宋徵舆《琐闻录》谓张野塘招赘到魏家后，“并习南曲，更定弦索音，使与南音相近。并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子”。这种专门用于伴奏昆曲的三弦，又名曲弦，型制较苏州评弹艺人所用的书弦稍大，而较北方大



◎昆曲的伴奏乐器：曲笛、三弦、鼓



◎魏良辅、张野塘等人为完善昆曲的伴奏乐队，引入了提琴



鼓书艺人所用的大三弦稍小。它在昆曲场面中的地位非常特殊，照例被列于鼓乐一类，部分保持着北曲时代兼节奏乐器与旋律乐器于一身的旧制，只是重要性剧减。其弹奏的旋律也往往同曲笛吹奏的主旋律和而不同，从而起到了丰富昆唱伴奏音色层次的作用。

《琐闻录》中还提到昆曲场面中的另一种重要乐器，“名为提琴，仅两弦。取生丝张小弓贯两弦中，相轧成声，与三弦相高下。提琴既出而三弦之声益柔曼婉扬，为江南名乐矣”。

关于提琴的来历，毛奇龄《西河词话》中有更为详赡的记述：

若提琴则起于明神庙间，有云间冯行人使周王府，赐乐器，其一则是物也。但当时携归，不知所用。其制用花梨为干，饰以象齿，而龙其首，有两弦从龙口中出。腹缀以蛇皮，如三弦然而较小。其外别有鬃弦绊曲木，有似张弓。众昧其名。太仓乐师杨仲修能识古乐器，一见曰：此提琴也。然按之少音。于是易木以竹，易蛇皮以匏，而音生焉。时昆山魏良辅善于新声，赏之甚，遂携之入洞庭，奏一月不辍，而提琴以传。

另据潘之恒《莺啼小品》记载，张野塘之子“以提琴鸣，传于杨氏”。虽传说异辞，而提琴之用与魏良辅一家有直接关系则是无可置疑的。提琴是较早用于戏曲伴奏的拉弦乐器，其音色幽怨凄婉，在一些旦唱抒情细曲中，有时采取停奏笛子和其它乐器，以提琴单独伴唱的处理，往往能收动人催泪的效果。如《红楼梦》庚辰本五十四回荣国府元宵夜宴，请来的小戏班先演《西楼记》、《八义记》。贾母嫌太过热闹，想听清淡些的戏，便唤梨香院家班



“弄个新样儿的，叫芳官唱一出《寻梦》，只要提琴，至于箫管合笙笛，一概不用”。这也开启了后世众多戏曲剧种以拉弦乐器如京胡、高胡、板胡、二胡等为主要伴奏乐器的先河。而古提琴自身如今却只在苏州、南京两地的昆剧舞台上偶一露面，舍此而外已不闻不知，近乎失传了。

以鼓板、曲笛为骨干的昆曲场面，其主要成员除三弦、提琴外，比较重要的尚有笙、唢呐、小锣、大锣等。以魏良辅“渐改旧习，始备众乐器”为起点，历经大约二百五十年的舞台实践，直到李斗写《扬州画舫录》的乾隆末年，各种乐器的性能、作用、主次关系乃至演出时的位置摆布、分工兼项，才被一一固定下来。

综上所述，新声昆山腔的形成是一个延续二百余年的漫长演化过程。明代嘉靖、隆庆年间魏良辅的昆唱实践和曲学建树无疑为这一过程确定了正确的发展方向，他本人也因此成为民族声乐艺术最高典范的缔造者并获登“曲圣”、“鼻祖”的乐坛至尊之座。然而征之史实，魏良辅或许更宜于被认定为明清两朝成千上万乐工曲家中的杰出一员。在他之前已有他“每有所得必往咨焉”（张大复《梅花草堂笔谈》）的老乐人过云适，在他同时则有“吴郡与并起者”（潘之恒《鸾啸小品》）周梦谷、滕全拙、朱南川诸家，在他之后更有赖于梁辰鱼、张新、钮格、沈宠绥、徐大椿等人的不息薪传。直到清乾隆、嘉庆年间叶堂、钮树玉师徒之手，新声昆山腔才得以定型。这恰当李斗《扬州画舫录》成书前后，昆曲艺术已步入舞台演出的鼎盛期。

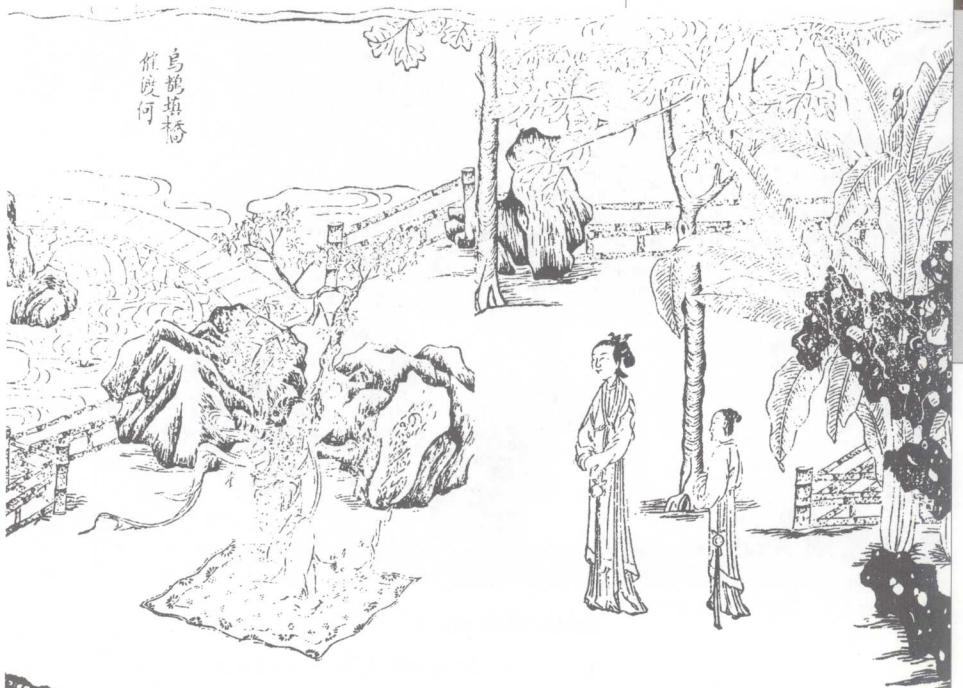


◆ 梁辰鱼和张凤翼诸家剧作

魏良辅改革昆山腔，使新生昆山腔以流丽悠远、典雅绵邈的艺术面貌在诸腔并起的激烈竞争中脱颖而出，取得了无可争辩的正声雅乐的地位。然而这并没有立刻改变昆山腔“止行于吴中”的局面。这是因为魏良辅所擅清工，“绝非戏场声口”（沈宠绥《度曲须知》）。但魏良辅曾极有远见地为《琵琶记》、《拜月亭》点板，力图借助这些流行极广的宋元南戏来实现推广新腔的目标，并且取得了一定的效果。不过南戏的文学载体并非昆腔



◎梁辰鱼的家乡——昆山北郊西澜漕(其东北有村名梁家宅基)



◎明刊本

《李卓吾先生批评浣纱记》版画
(苏州中国昆曲博物馆藏)

一家专美，弋阳腔、海盐腔以及余姚腔等各家子弟都能改调演唱。要使昆腔的艺术风格得到淋漓尽致的体现，当然不能长此满足于这种“借衣穿”的尴尬局面，而是需要“量身定制”，利用吴地丰富的人文资源，打造起一份具有专利权的文学家底来。正在崛起的新声昆山腔亟需与之相适应的文学创作。

似乎是响应历史的召唤，一位按新声昆山腔格律创作传奇的高手出现在吴中文坛上，他就是梁辰鱼。

梁辰鱼（1519—1591）字伯龙，号少白、仇池外史，昆山人。“好任侠，喜音乐”，精通元曲，进而“自翻新调”，“又与郑思笠精研音理，唐小虞、陈梅泉五七辈杂转，金石铿然”（张大复《梅花草堂笔谈》）。据说还得到过



◎苏州古胥门，始建于春秋时吴国

◎《浣纱记·寄子》剧照
程愫卿——伍员(子胥)
周凤林——伍子



26

魏良辅的指导，并且“独得其传”（《渔矶漫钞》）。著有诗文集《鹿城集》，杂剧《红线女》、《红绡伎》，散曲《江东白苎》，弹词《江东二十一史弹词》，传奇《浣纱记》、《鸳鸯记》，以《浣纱记》为代表作。

《浣纱记》，又名《吴越春秋》，全剧以范蠡、西施的爱情线索串络吴越之间的政治斗争，创作素材既有采自各种文献的史料，也有流传吴地民间的传说，一并熔铸于作者天才的艺术构思。戏剧敷演了在苏州一带广为流传的吴越春秋史事，并以范蠡与西施的离合勾连全剧。难得的是梁辰鱼向这个历史传统题材倾注了自身独特的审美情趣与生活感受，从而生动地诠释了16世纪江南知识阶层对人生价值的思考和追求。

梁辰鱼不是那种整日静坐书斋、埋头经书的迂腐儒生，而是一个满身豪侠之气的吴中才士。他“风流自赏，修髯，美姿容，身长八



尺”（徐石麒《蜗亭杂订》），“逸气每凌乎六郡，而侠声常播于五陵”（梁辰鱼《拟出塞序》）。可惜像许多读书人一样，梁辰鱼虽不乏治国安邦、光宗耀祖的才志，在那个必须通过仕途才有可能在政治上有所作为的时代，他却终老一领青衫，没能取得半点功名，“身有八尺之躯，而家无百亩之产”（屠隆《鹿城集·序》）。于是空怀抱负，放浪形骸，“或鹖冠褐裘，拥美女，挟弹飞丝，骑行山石”，“千里之外，玉帛狗马，名香琛玩，多集其庭；而击剑扛鼎、鸡鸣狗盗之徒，乃至骚人墨客、羽衣草衲、世出世间之士，争愿以公为归”，甚至当“尚书王世贞、大将军戚继光特造其庐”时，他也故作通脱，“于楼船箫鼓中，仰天长啸，旁若无人”（张大复《皇明昆山人物传》）。同时，寄情词曲，驰骋藻采，借古人酒杯，浇胸中块垒，以稍稍发舒那满腔的愤懑不平之气。《浣纱记》首出开场白【红林檎近】就是作者心态的写照：

佳客难重遇，胜游不再逢。夜月照台馆，
春风叩帘栊。何暇谈名利，漫自倚翠偎红。
请看换羽移宫，兴废酒杯中。骥足悲伏枥，鸿



◎苏州灵岩山，曾是吴王夫差与西施游乐的馆娃宫所在地

翼困樊笼。试寻往古，伤心全寄词锋。问何人作此？平生慷慨，负薪吴市梁伯龙。

正因为如此，梁辰鱼写范蠡、西施的爱情故事就没有像一般传奇作家那样局限于男女情爱本身，而是着重展现这对情人过人的胆略和坚强的意志，全力褒扬他们为复国大业不惜牺牲个人情感的义举。对于剧中的主人公，作者满腔热情地在范蠡和西施身上寄寓了自己最美好的人生理想。身负复国重任的越大夫范蠡，为了迷惑吴王夫差，使越国得到喘息和重建的时机，毅然决定“为天下者不顾家”，将自己的未婚妻进献给吴王。面对未婚妻的质疑、责问，他耐心地分析利害：“小娘子美意，我岂不知？但社稷废兴，全赖此举。若能飘然一往，则国既可存，我身亦可保，后会有期，未可知也。若执而不行，则国将遂灭，我身亦旋亡，那时节虽结姻亲，小娘子，我和你必同做沟渠之鬼，又何暇求百年之欢乎？”最终说服了西施。当西施从吴国归来时，范蠡又打破陈腐的贞操观，仍和西施完盟成婚，并且放弃功名富贵，飘然而去。

西施的性格与范蠡不同，作为女性，一开始她更关心自己和范蠡的爱情，她只希望能和范蠡得成眷属，结成连理。所以当范蠡向她说出计划时，她惊疑，她不理解，她不愿意接受这样的安排：“何事儿郎忒短情，我真薄命。”但一旦范蠡向她晓以大义，为了爱情，为了心爱的人的事业，为了越王和越国百姓，她终于挺身而出，背负特殊的使命入吴：“今投异国仇雠，明知勉强也要亲承受。”而将个人幸福置之度外。

《浣纱记》把范蠡、西施塑造成为国家利



◎《浣纱记·合纱》剧照

顾铁华——范蠡

蔡瑶铣——西施

益勇于献身的英雄。剧本最后安排“泛湖”的结局，则是对英雄的美好祝福，希望他们能在功成身退之后，重新找回本该属于自己的幸福，过上神仙眷属的生活。作者通过巧妙构思将范蠡、西施的悲欢离合同吴越两国的盛衰兴亡紧密结合起来，从而开创了昆腔传奇“借离合之情，写兴亡之感”的全新思路，直接给予后世吴伟业《秣陵春》、“南洪北孔”《长生殿》和《桃花扇》等名剧的创作以深远影响。在语言风格方面，《浣纱记》通本曲词典雅华美，说白多用四六骈文，极少口头散语。“自梁伯龙出，始为工丽之滥觞”（凌濛初《谭曲杂札》），从而确立了昆腔传奇迥异于宋元南戏的文学特性。

梁辰鱼深谙音律，《浣纱记》恪守新声昆山腔格律，“传奇家别本，弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能”（朱彝尊《静志居诗话》）。此剧一出，很快便风靡吴中曲坛，所谓“吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”（王世贞《嘲梁伯龙》），“歌儿舞女不见伯龙，自以

为不祥”（徐石麒《蜗亭杂订》），甚至于“谱传藩邸戚畹金紫熠爚之家，取声必宗伯龙氏，谓之昆腔”（张大复《梅花草堂笔谈》），从而对新声昆山腔的传播弘扬起到了极大的推动作用。

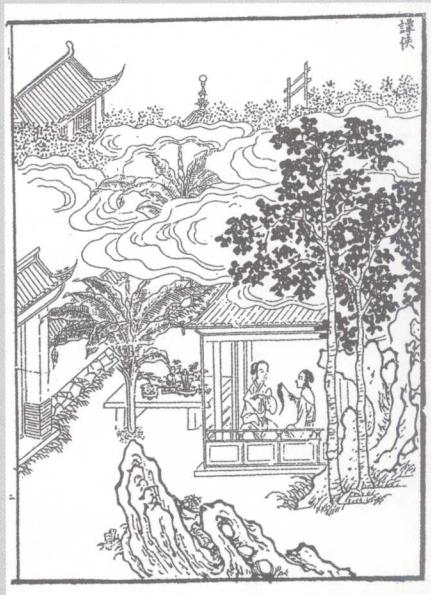
除梁辰鱼以外，张凤翼（1527—1613）也是昆山腔改革中的重要人物。张凤翼字伯起，长洲（今苏州市）人。嘉靖四十三年（1564）举人，精于曲律。徐复祚《曲论》说：“伯起善度曲，自晨至夕，口呜呜不已。吴中旧曲师太仓魏良辅，伯起出而一变之，至今宗焉。”这说明张凤翼对新声昆山腔的改革也起了巨大的作用。《曲论》又说：“常与仲郎演《琵琶记》，父为中郎，子赵氏，观者填门，夷然不屑意也。”而魏良辅的《南词引正》曾将《琵琶记》视为新声昆山腔的范本，又臧晋叔《玉茗堂传奇·引》说：“魏良辅只点《琵琶记》板，而不及《幽闺》。”所以张凤翼父子所演唱的《琵琶记》应为经魏良辅点板的新声昆山腔的《琵琶记》，由此可见张凤翼对新声昆山腔的推行和示范。此外，他也像梁辰鱼那样身体力行地率先用新声昆山腔的格律创作传奇，传



◎苏州张凤翼故居文起堂遗址



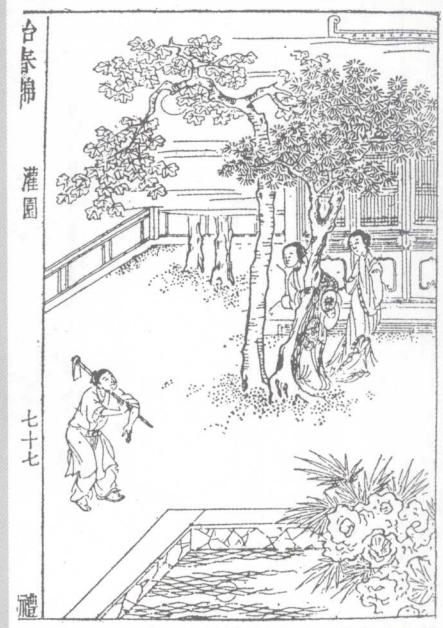
◎明万历武林容与堂刊本《红拂记》插图



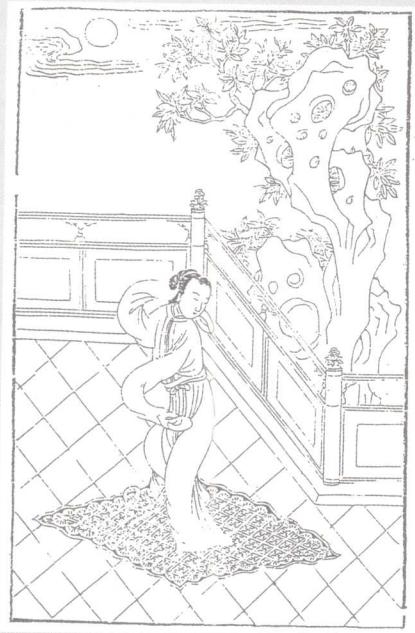
◎明天启凌濛初朱墨本《红拂记》插图



◎明万历富春堂刊本《祝发记》插图



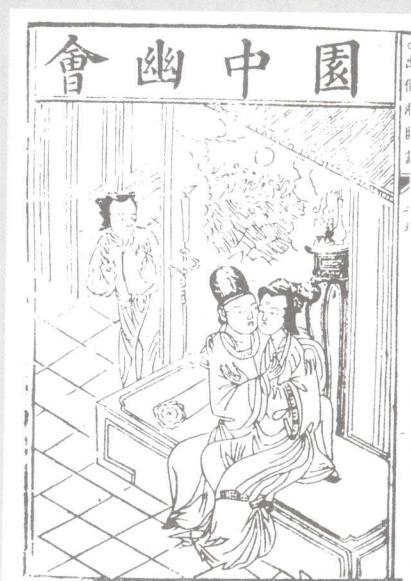
◎明崇祯刊本《怡春锦》选收《灌园记》插图



◎明万历继志斋刊本《红拂记》插图



◎明万历富春堂刊本《虎符记》插图



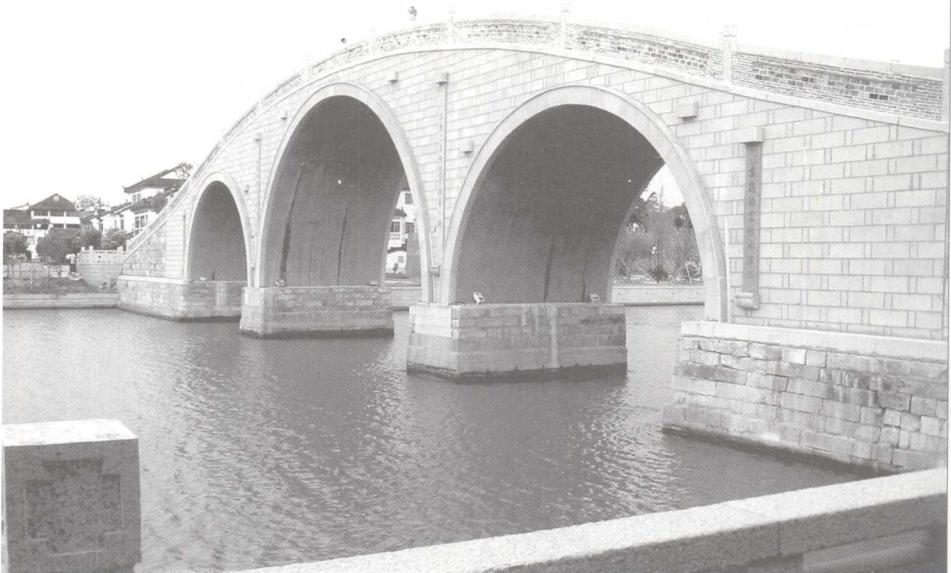
◎明万历富春堂刊本《灌园记》插图



世者有《红拂记》、《祝发记》、《虎符记》、《灌园记》、《窃符记》、《扊扅记》等六种,以《红拂记》为最。该剧取材于唐人传奇,将小说《虬髯客传》中红拂随李靖夜奔和孟棨《本事诗》中徐德言与乐昌公主破镜重圆这两个故事糅合起来,并将红拂李靖、德言乐昌两对夫妇的爱情故事放置在隋、唐代兴的沧桑变革中加以锤炼熔铸,从而热情歌颂了扫除边患、安民定邦的书生李靖和他的红颜知己侠女红拂,在一定程度上反映了当时知识阶层的生活理想。加上可观的文采和新声腔调,此剧甫出,一度“天下之爱伯起新声,甚于古文辞”(徐复祚《曲论》),引起强烈的社会反响,对新声昆山腔的推广起了巨大的推动作用。

新声昆山腔的迅速传播激发了一批剧作家的创作热情,差不多和梁辰鱼、张凤翼同时

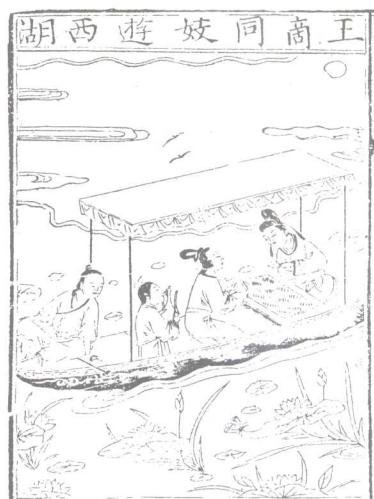
◎苏州胥门万年桥,明代万商云集之处



或前后，苏州地区有些作家也在积极尝试按照新声昆山腔格律进行戏曲创作，如郑若庸、陆采、许自昌等。他们推出了一大批昆腔传奇，成为昆曲艺术文学宝库中的不朽之作。

郑若庸（1490—？）字仲伯，号虚舟，昆山人。诸生。工诗，与谢榛齐名，著有《蛟鯢集》。另有《玉玦记》、《大节记》、《珠球记》等传奇三种，现仅《玉玦记》存世。该剧作于嘉靖六年（1527）之前，在南宋抗金战争的历史背景下敷演王商与秦庆娘悲欢离合故事：王商进京应试，流连妓家，财尽遭弃。秦氏遇乱逃难，为贼人所擒，剪发毁容，誓死守节。经过一番波折磨难，夫妻终于团聚。传说《玉玦记》故事中融入了作者的生活经历，它对于妓院内幕的揭露，曾使“一时白门杨柳，少年无系马者”（朱彝尊《静志居诗话》），产生较大的社会影响。该剧开创了昆腔传奇以才子佳人悲欢离合的“一人一事”为主脑的结构模式，语言形式上“典雅工丽，可咏可歌，开后人骈

◎明万历富春堂刊本《玉玦记》插图三幅





◎《水浒记·借茶》剧照

王世瑶——张文远

龚世葵——阎惜娇



◎李日华《南西厢·游殿》剧照

石小梅——张 珙

林继凡——法 聰

绮之派”（吕天成《曲品》）。

陆采（1497—1537）字子玄，号天池，长洲（今苏州）人。生性狂放，日夜与人畅饮高歌，不事举业。传世剧作有《明珠记》、《怀香记》、《南西厢记》（因不满李日华的《南西厢》而作）三种。其中《明珠记》作于十九岁时，取材唐人传奇《无双传》，写王仙客、刘无双离合故事，背景是卢杞专权和朱泚之乱。“曲既成，集吴门老教师精音律者，逐腔改定，然后妙选梨园子弟，登场教演”（钱谦益《列朝诗集小传》丁集上），盛行一时。

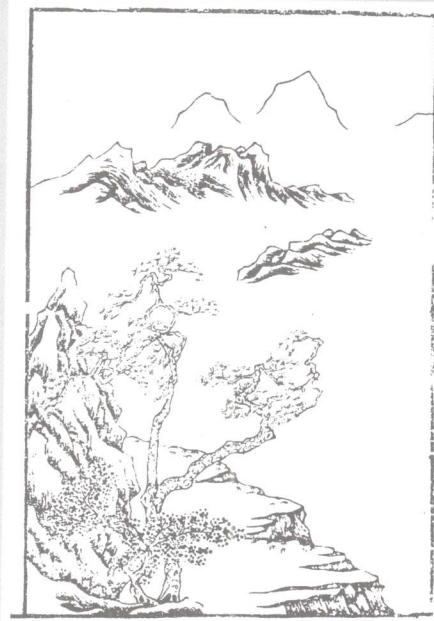
许自昌（1578—1623）字玄祐，号梅花主



◎明万历师俭堂刊本《明珠记》插图



◎明万历世德堂刊本《南西厢记》插图



◎明万历刊本《橘浦记》插图



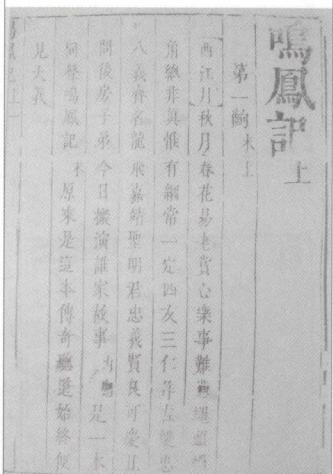
人，长洲（今苏州）人，世居角直。诸生，曾官中书舍人。擅诗文，著有《樗斋诗草》、《樗斋漫录》等。嗜好戏曲，家畜戏班，“宴客唱和，风流声伎，并甲吴中”（《吴郡甫里志》），一时名士如张凤翼、钟惺、文震孟、董其昌、张采、王穉登、侯峒曾、陈子龙、陈继儒等都是许家梅花塾的常客。所作传奇存世者三种：《水浒记》、《橘浦记》、《灵犀佩》，以《水浒记》为著。该剧事本《水浒传》第十三回到第二十一回中晁盖、宋江事迹以及第三十九、四十回闹江州、劫法场等情节，略加渲染而成。其中张三郎借茶、阎婆惜活捉等，则出自作者增饰，描写阎婆惜情恋心理细致入微，成为昆曲舞台上久演不衰的名折。

还有一部不能不提到的传世杰作——《鸣凤记》，其作者有王世贞、唐凤仪二说，两人都是太仓人。剧本描写嘉靖年间杨继盛、夏言等八谏臣与权奸严嵩父子及其爪牙之间的一场政治斗争，还穿插了河套失地、倭寇入犯等重大时事。作品扶正祛邪、褒忠贬佞的政治倾向极其鲜明，表现出强烈的抗争精神。此剧



◎《水浒记·活捉》剧照

徐凌云——张文远



◎明刊本《鸣凤记》(苏州中国昆曲博物馆藏)书影

◎《鸣凤记·吃茶》剧照

王传淞——赵文华

张世铮——杨继盛

◎清代《审音鉴古录》所载
《鸣凤记·吃茶》木刻版画



◎明刊本《乐府玉树英》(苏州中
国昆曲博物馆藏)选收《鸣凤
记》书影和插图



在嘉靖四十一年（1562）五月初演于王世贞府第，焦循《剧说》卷六对此有生动的记载：

《鸣凤》传奇……词初成时，（弇州）命优人演之，邀县令同观。令变色起谢，欲亟去。弇州徐出邸报示之曰：“嵩父子已败矣！”乃终宴。

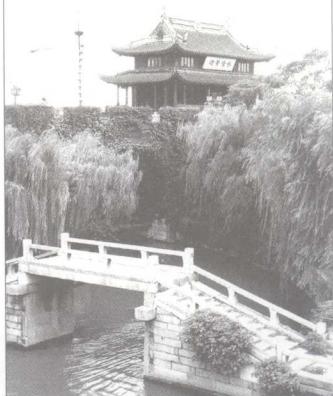
《鸣凤记》把现实政治斗争搬上戏曲舞台，从而开创了昆腔传奇干预时政、反映时事的新风气。明清之际许多戏曲家竞写“时事新剧”，李玉《清忠谱》、孔尚任《桃花扇》等足称《鸣凤记》的有力嗣响。



◆ 明代中叶昆曲艺术的流播与发展



明代中叶，是我国戏曲发展史上的重要时期，也是昆曲发展的繁荣时期。在这一时期，城市经济有了较大的发展，资本主义生产关系的萌芽已在东南沿海一些城市出现。苏州、昆山、松江等地已成为全国丝织业与棉织业的中心，明张翰《松窗梦语》载：“大都东南之利，莫大于罗绮绢綈，而三吴为最。即余先世，亦以机杼起，而今三吴之以机杼致富者尤众。”当时的昆山“机声轧轧，子夜不休，贸易惟花、布”（《古今图书集成·职方典·苏州府部》）。松江所出产的“绫、布二物，衣被天下，家纺户织，远近流通”（明徐光启《农政全书》引《松江志》）。随着手工业的发达，商业



◎苏州盘门，始建于春秋时吴国



◎苏州拙政园，建于明代

也得以繁荣，如苏州“产兼两邑，而东城为盛，比屋皆作，转负四乡”（《吴邑志·土产》）。《苏州府志》卷二《风俗》记当时苏州城内商店林立，“金阊一带，比户贸易，负廓则牙侩凑集，货物店肆充溢”。随着城市经济的繁荣，市民阶层的扩大，给戏曲的发展与繁荣提供了雄厚的物质基础与广泛的群众基础。为了满足市民阶层文化娱乐的需要，戏曲、说唱等民间表演艺术得到了较大的发展。

明代中叶的苏州是昆曲活动的中心，一方面，民间的昆曲演出十分盛行，如在隆庆、万历年间，苏州就有中秋节在虎丘山举办曲会比赛唱昆曲及演戏的习俗。袁宏道《虎丘》、张岱《陶庵梦忆·虎丘中秋夜》、沈宠绥《度曲须知·中秋品曲》等都记载了虎丘曲会

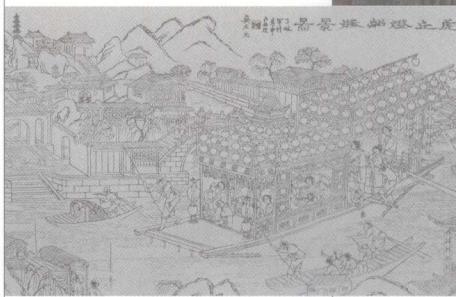
◎虎丘塔下千人石





的盛况：“每至是日，倾城合户，连臂而至”（袁宏道《虎丘》），“土著流寓，士夫眷属，女乐声伎，曲中名伎戏婆，民间少妇好女，童子娈童，及游冶恶少、清客帮闲、奚童走空之辈，无不鱗集”（张岱《陶庵梦忆·虎丘中秋夜》）。从平民百姓到骚人墨客，人人竞献唱技。即使在平时，在一些偏僻的乡村，也经常有昆曲演出，如顾彩《髯樵传》载：“明季吴县洞庭山乡，有樵子者……尝荷薪至演剧所，观《精忠传》，所谓秦桧者出，髯怒，飞跃上台，摔桧，殴流血几毙，众咸惊救。”由于苏州地处水乡，因此当时多在船上演戏，如《清稗类钞·戏剧类》载：“苏州戏园，明末尚无，而酬神宴客，侑以优人，辄于虎丘山塘河演之。其船名卷梢，观者别雇沙飞、牛舌等小船，把桨者非重髻少女，即半老徐娘。风雨甚至，或所演不洽人意，岸上观者辄抛掷瓦砾，剧每中止。船上观客过多，恐遭覆溺，则又中止。”

另一方面，苏州一带的达官贵人、富绅巨



◎虎丘灯船胜景图



◎明代文徵明手植藤(拙政园)



◎苏州艺圃，建于明代

贾，为了自娱与应酬宾客，大都设有家庭昆班。徐树丕《识小录》卷二载：“十余年来，苏城女戏盛行，必有乡绅为之主，盖以娼兼优。”万历年间，苏州府吴江县的戏曲家沈璟、顾大典都畜有家班，每逢宴集，必演戏助兴。王骥德《曲律·杂论下》载：“松陵词隐沈宁庵先生，讳璟……雅善歌，与同里顾学宪道行先生，并畜声伎，为香山、洛社之游。”

再如明代中叶松江与上海两地，民间的昆曲活动也十分盛行，明何良俊《四友斋丛说》“正俗”载：“松江近日有一谚语，盖指年来风俗之薄。大率起于苏州，波及松江，二郡接壤，习气近也。谚曰：一清班，圆头扇骨揩得光浪荡……八清班，绵袖直裰盖在脚面上；九清班，不知腔板再学魏良辅唱。”因此，松江一带也成为各地戏班的汇聚之地，其中以昆班为多。明范濂《云间据目抄》卷二载：“戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇尚，弋阳人遂家于松者。其后见觉恶俗，故万历四五年来遂屏迹，仍尚土戏。近年上海方伯从吴门购戏子，颇雅丽，而华亭顾正心、陈太廷继之。松人又争尚苏州戏，故苏人鬻身学戏者甚众。又有女旦、女生，插班射利，而本地戏子十无二三矣，亦一异数。”又据潘允端《玉华堂日记》载，万历十六年（1588）前后在上海演出的昆班除了来自苏州的昆班外，还有许多本地昆班，如曹成班、杨成班、何一班、三峨班、瞿氏老梨园班、香囊班、琵琶班、麒麟班、连环班、浣纱班、金花班、绣襦班等二十多个昆班。

明代中后期的南京，也是昆曲的盛行之地。南京虽自明成祖永乐年间迁都北京后成



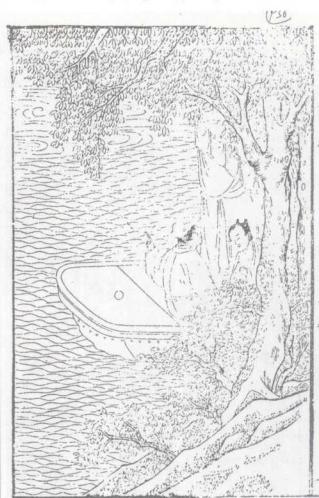
◎明代后期《南中繁会图》所绘南京郊区农村搭台唱戏的情况
(原图现藏中国历史博物馆)



◎明代后期《南都繁会景物图卷》
中南京城内秦淮河畔的昆曲舞台
(原图现藏中国历史博物馆)

为留都，但繁华不减当年。当时南京城内既有职业昆班，又有家班。明末侯方域在《马伶传》中提及万历末年南京的职业昆班时云：“金陵为明之留都，社稷百官皆在，而又当太平盛时，人易为乐……梨园以技鸣者无虑数十辈，而其最著者二：曰兴化，曰华林。”可见当时城内的职业昆班有数十个。而在业余演员中，以秦淮歌女串戏最多，演技也最高。明潘之恒在《鸾啸小品》卷二中记载了万历年间的秦淮歌女串戏的情形，云：“余结冬于秦淮者三度，其在乙酉（万历十三年）、丙戌（万历十四年），流连光景，所际最盛。余主顾氏馆，

◎明万历刊本《玉簪记》插图





◎《焚香记·阳告》剧照

洪雪飞——敫桂英



◎王楞仙、陈德霖合演

《玉簪记·琴挑》

凡群士女而奏伎者百余场……蒋六工传奇二十余部，百出无难色，无拒辞，人人皆倾艳之，有招，无不至也。杨美之《窃符》，其工若翔。”

当时南京城内的大户人家或官府举行宴会，都要请戏班来演戏。在万历之前，多演北曲，到了万历年期间，则改唱南曲，且多用昆山腔演唱。明顾启元《客座赘语》卷九载：南京“万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有讌会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲……若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者……后乃变而尽用南唱……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐……今又有昆山，校海盐又为清柔而婉折。”王骥德《曲律·论腔调》也载：“旧凡唱南调者，皆曰海盐，今海盐不振，而曰昆山。”

昆曲在万历年期间进入北京，不久就得以盛行，成为京城剧坛最流行的声腔，如史玄《旧京遗事》在记述万历时的情况时说：“今京师所尚戏曲，一以昆腔为贵。”又如袁中道在万历年期间游历京城时，曾观看了昆曲《八义记》、《义侠记》、《昙华记》等的演出（《游居柿录》）。

在这一时期里，随着大批文人剧作家的参与，昆山腔剧作的创作也出现了繁荣的局面，如高濂创作了《玉簪记》、王玉峰创作了《焚香记》、周朝俊创作了《红梅记》等等。

由于昆山腔经过魏良辅的改革后，具有了清柔缠绵、委婉悠远的风格，正适合了文人学士的艺术情趣，“士大夫慕心房之精，靡然从好”（《客座赘语》）。一般的士人都把作曲度曲看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举，如明齐恪《樱桃梦·序》云：“近世士大夫，去位



◎梅兰芳饰《玉簪记·琴挑》陈妙常

◎俞振飞、张娴合演
《玉簪记·琴挑》

而巷处，多好度曲。”明沈德符《万历野获编》卷二十四载：“近年士大夫享太平之乐，以其聪明寄之剩技。……吴中缙绅，则留意声律，如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无锡吴进士澄时，俱工度曲，每广座命技，即老优名倡，俱皇遽失措，真不减江东公瑾。”原来视戏曲为末技小道的封建士大夫竟转换观念，都纷纷拈笔抽毫，参与戏曲创作。一时作家辈出，剧作如林。如明沈宠绥《度曲须知》谓当





◎《琵琶记·辞朝》剧照
周传瑛——蔡伯喈

◎《琵琶记·卖发》剧照
王传渠——赵五娘
郑传鉴——张大公

时曲坛上“名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竞以传奇鸣。曲海词山，于今为烈”。“粤往征代，各有专至之事以传世，文章矜秦汉，诗词美宋唐，曲剧侈胡元。至我明则八股文字姑无置喙，而名公所制南曲传奇，方今无虑充栋，将来未可穷量，是真雄绝一代，堪传不朽者也。”吕天成《曲品》也云：“博观传奇，近时为盛，大江左右，骚雅沸腾；吴浙之间，风流掩映。”

吕天成《曲品》把昆曲剧目分为二档：一档称为“旧传奇”，是指昆曲演出的元明南戏，如《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀





◎《白兔记·出猎》剧照

王芳——李三娘
王如月——咬脐郎



◎《连环记·梳妆掷戟》剧照

徐凌云——吕布
袁安圃——貂蝉



◎《连环记·议剑》剧照

王传淞——曹操
包传铎——王允



◎《红梨记·醉皂》剧照
华传浩——陆凤萱

狗记》、《琵琶记》、《牧羊记》、《金印记》、《连环记》、《宝剑记》等；另一档称为“新传奇”，便是指明代中叶产生的昆曲新作，如《明珠记》、《南西厢》、《玉玦记》、《绣襦记》、《浣纱记》、《红拂记》、《钗钏记》、《牡丹亭》、《义侠记》、《狮吼记》等，其中被评为上等的剧作就有七十多种。而且，随着文人大量参与昆曲剧作的创作，还出现了不同的创作流派，即以汤显祖为代表的临川派与沈璟为代表的吴江派以及以徐渭、王骥德、吕天成等为主要成员的越中派。

另外，随着昆曲艺术的繁荣，明代中晚期产生了大批作品，如徐复祚的《红梨记》、袁于令的《西楼记》、吴炳的《西园记》、《疗妒羹》等。而且还涌现出了一大批有关昆曲的理论著作，如吕天成的《曲品》、王骥德的《曲律》、沈德符的《顾曲杂言》、徐复祚的《三家村老委谈》、沈宠绥的《度曲须知》和《弦索辨讹》、凌濛初的《谭曲杂札》、祁彪佳的《远山堂曲品》和《远山堂剧品》等。



◎《西园记》剧照
汪世瑜——张继华
王世瑶——夏 玉



◆ 汤显祖与“临川四梦”

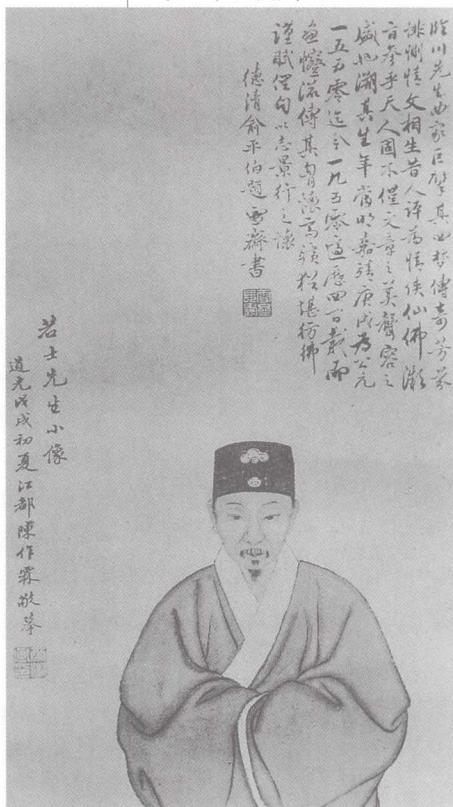


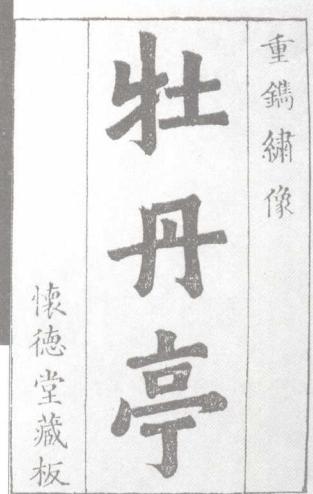
汤显祖，字义仍，号若士、海若、海若士，晚年号茧翁，自署清远道人。江西临川人。生于明嘉靖二十九年（1550），卒于万历四十四年（1616）。出身书香门第，高祖和祖父都是藏书家，祖父汤懋昭和父亲汤尚贤都是廪生。

汤显祖从十三岁起，便先后从乡人徐良傅、罗汝芳学习。罗汝芳是王学左派的创始人王艮的三传弟子，他的思想对汤显祖产生了很大的影响。青年时期的汤显祖也曾热衷于功名，二十一岁中举，并以善写时文而名播天下，被推为举业八大家之一。但在他准备考进士的那年，因拒绝首辅张居正为其子捧场的要求，受到张居正的报复而落榜。以后几次应试，皆因张居正的作难而不第，直至张居正死后的第二年，汤显祖第五次上京应试，才考中进士，这时汤显祖已三十四岁了。

汤显祖走上仕途后，仍保持着一身正气，不阿权贵。当时的宰相申时行欲将他招致门下，与他结交，但

◎ 汤显祖画像，清道光十八年（1838）陈作霖摹写





◎明万历年间怀德堂刊本
《牡丹亭》扉页书影

◎汤显祖《牡丹亭还魂记题辞》书影
(明万历刊本《牡丹亭》卷首)



被汤显祖拒绝了。因而受到权贵的排斥，不被重用，只在陪都南京做闲官，先授南京太常寺博士，改詹事府主簿，后升南京礼部祠祭司主事。万历十九年(1591)，因上《论辅臣科臣疏》，触怒皇帝与权贵，被贬为徐闻典史。万历二十一年(1593)，调任浙江遂昌知县，在遂昌任上，吏治清明，颇受老百姓爱戴。万历二十六年(1598)，因不满朝政黑暗，弃官回到临川老家。

汤显祖一生作有《紫箫记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》等五种传奇，其中《紫钗记》是根据《紫箫记》修改而成的，又因四剧中皆有梦的情节，故称“临川四梦”或“玉茗堂四梦”。另有诗集《红泉逸草》、《问棘邮草》，诗文集《玉茗堂全集》、书信集《玉茗堂尺牍》等。

“四梦”中，《牡丹亭》(又名《还魂记》)是汤显祖的代表作。汤氏曾自称：“一生‘四梦’，得意处惟在《牡丹》。”(明王思任《批点玉茗堂牡丹亭序》引)

《牡丹亭》在题材上虽不脱一般才子佳人戏悲欢离合的窠臼，但它通过杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，一方面深刻揭露了封建礼教的残酷性，另一方面又表现和歌颂了青年男女要求个性解放、争取婚姻自主的不屈斗争，从而表达了当时王学左派所倡导的崇尚真性情、反对假道学的思想。汤显祖早年就从罗汝芳学习，初步接受了王学左派思想的影响，后来在南京任职时，又钦佩被封建统治者视为异端之尤的杰出思想家李贽和从禅宗出发反对程朱理学的紫柏和尚。在这些进步思想家的影响下，汤显祖也具有了王学左派思



◎1945年抗战胜利后梅兰芳和俞振飞在上海美琪大戏院联袂演出《牡丹亭·游园惊梦》

想，推崇人之真情，从人情出发，反对程朱理学对人性的束缚与摧残。他把“情”与“理”看成是两种截然对立的东西，认为“情有者理必无，理有者情必无”（《寄达观》，《汤显祖诗文集》卷四十五）。当时有一位理学家看到汤显祖有文才与口才，便劝他放弃写戏，设坛讲学。汤显祖对他说：“诸公所讲者，性；仆所言者，情也。”（明陈继儒《批点牡丹亭·题词》引）因此，他把自己所信奉的王学左派思想寄寓在《牡丹亭》的故事情节中。如他在剧前的《题词》中表明：他在这部戏里所表现的就是人之真情，“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生”，这便是真情；若“生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”。而他在《牡丹亭》中所表现的就是“一往而深”的至情。他把“理”与“情”的矛盾冲突贯穿



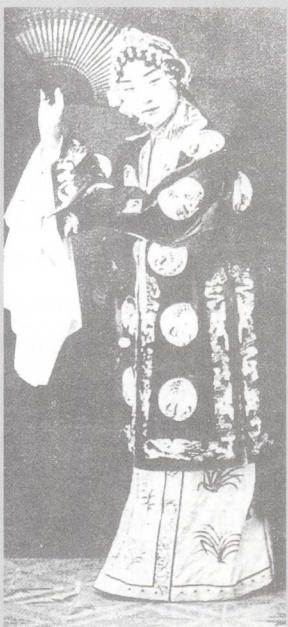
◎1923年9月,程艳秋(砚秋)和俞振飞在上海丹桂第一台联袂演出《牡丹亭·游园惊梦》



◎四大名旦之一梅兰芳饰杜丽娘



◎四大名旦之二程砚秋饰杜丽娘



◎四大名旦之三尚小云饰杜丽娘



◎四大名旦之四荀慧生饰春香



◎梅兰芳、梅葆玖演出《游园》

全剧的始终,如他在《题词》中指出:“第云理之所必无,安知情之所必有邪!”因此,他既写了“理”对“情”的压制与扼杀,又写了“情”对“理”的反抗与斗争。而这一“情”与“理”的矛盾,在剧中主要是通过杜丽娘这一人物形象来体现的。

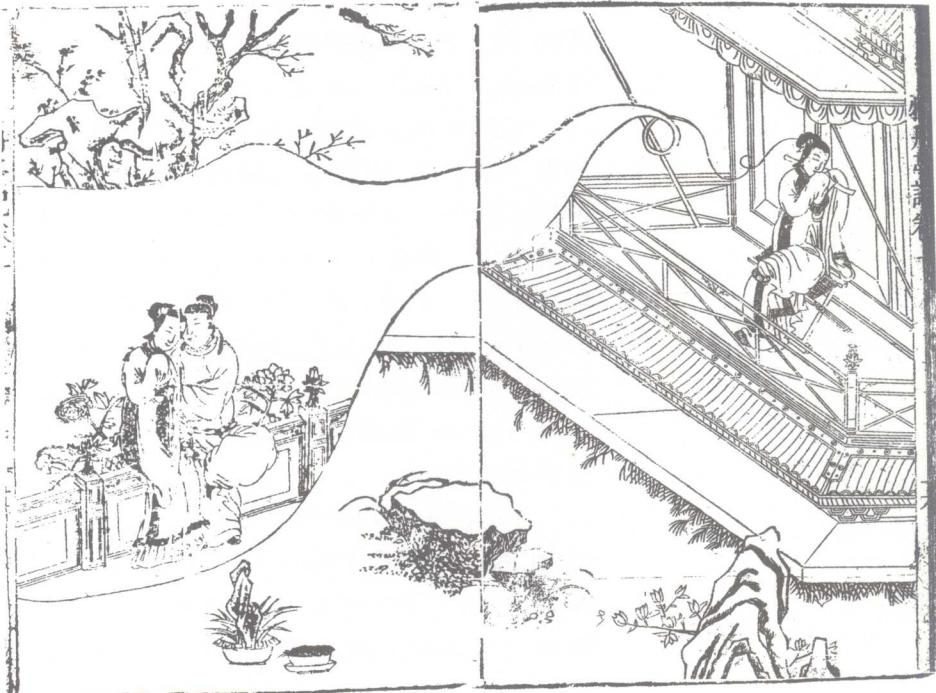
杜丽娘是作者理想中的“情”的代表人物,他认为:“天下女子有情,宁有如杜丽娘者乎?梦其人即病,病即弥连,至手画形容,传于世而后死。死三年矣,复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者,乃可谓之有情人耳。”(《牡丹亭·题词》)

封建礼教的束缚与封建家长的管制,只能摧残杜丽娘的肉体,并不能扼杀和阻止她对自由幸福的爱情的追求。当她在春香的引逗下,来到后花园,大自然的美丽景色,唤醒了她的青春活力,产生了要求挣脱封建礼教桎梏的强烈愿望。惊梦、寻梦是杜丽娘继游园之后心灵的唤醒,是对封建礼教的大胆蔑视。游园、惊梦、寻梦,使她的思想行为与封建礼教之间达到了水火不相容的地步。面对现实中封建势力的压迫,杜丽娘决不放弃对理想的追求,直至为情而死。在阴间这个幻想的世界里,她摆脱现实世界的种种束缚,找到了梦中的情人,主动向他表示爱情。《牡丹亭》所表现的这一反对封建礼教束缚、要求个性解

放和婚姻自主的主题，是一般才子佳人戏远不及的。

《牡丹亭》在艺术上也有着相当高的成就。结构巧妙奇特，作者在具体安排故事情节时，采用了现实与虚幻相结合的手法。在揭露封建礼教与封建势力对杜丽娘的束缚与管制时，就采用了写实的手法，描写了现实生活中真实的情景，真实地反映了封建礼教与封建势力的残酷与虚伪。在表现杜丽娘为追求自己的理想爱情而斗争时，则发挥浪漫主义思想，设置了梦幻和魂游等情节，让杜丽娘能够摆脱封建礼教和封建势力的束缚，实现自己的理想。而且这两种手法在剧作中紧密结合，交替使用。作者通过实写与虚写两种手法的交替使用，突出了理想与现实的矛盾，即

◎明万历间金陵文林阁刻本《绣像传奇十种·牡丹亭还魂记》“惊梦”版画



“情”与“理”的矛盾，深化了剧作的主题。

《牡丹亭》语言具有文采与本色相兼的风格。如脍炙人口的《惊梦》【皂罗袍】曲中的“良辰美景”、“赏心乐事”、“朝飞暮卷，云霞翠轩”等语，化用了唐代王勃《滕王阁序》中的语句，用这些绚丽多彩的语言来写景抒情，且又出自诗画皆精的杜丽娘之口，就显得贴切当行。又如《寻梦》【懒画眉】曲：“最撩人春色是今年，少甚么低就高来粉画垣，元来春心无处不飞悬。哎！睡荼蘼抓住裙衩线，恰便是花似人心好处牵。”这支曲文本色自然，而且富有韵味。因此，明代王骥德称赞《牡丹亭》的语言“掇拾本色，参错丽语，境往神来，巧凑妙合，又视元人别一蹊径，技出天纵，匪由人造”。（《曲律·杂论下》）

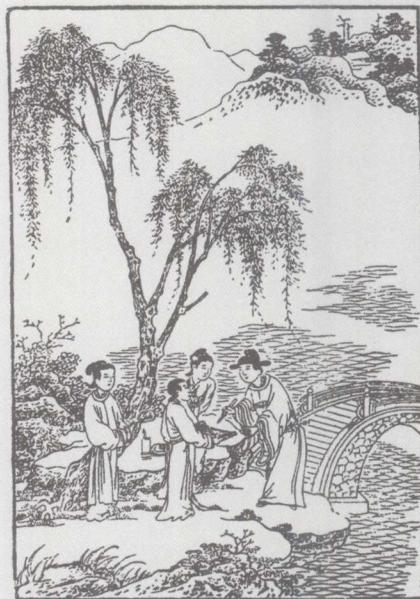
《紫箫记》是汤显祖的处女作，取材于唐蒋防的传奇小说《霍小玉传》，写唐代李益上京应试，与霍王庶出之女小玉相恋，结为夫妻。元宵节两人往观春灯，夜深时失散，小玉拾得一紫玉箫，内监以为她偷窃宫中之物，将她捉到宫中。郭妃审问，知是霍王之女，遂以玉箫赐之。李益中状元后随军出征，小玉在家怀念不已。七夕，李益归，两人团聚。《紫箫记》改变了《霍小玉传》因李益负心而致小玉哀怨而死的结局，不仅内容平淡，而且在艺术上也不成熟，结构散乱，缺少矛盾冲突，语言过于骈丽典雅。

《紫钗记》则是将《紫箫记》修改而成的，在内容和形式上都有了较大的改进。在内容上，突出了矛盾冲突，一是把原作中并无权势的卢太尉改写成权势显赫的反面人物，是他破坏了李益与小玉的爱情。他因李益不来



参见，就将李益派到边境去供职，期满后又将他改调孟门，使其夫妻不能团圆。二是把李益改写成一个不是无情负心的人，他中状元后不归是由于卢太尉的阻挠，同时又把霍小玉改写成良家女子，并更加突出了她对李益的痴情。这样一改，就把小说中李益负心和霍小玉多情的矛盾变为封建社会下层百姓与封建特权阶层的矛盾，从而赋予了这一故事更大的思想意义。在艺术形式上，注重人物性格的描写，戏剧性较强，语言平易浅淡。

《邯郸记》取材于唐沈既济（一说李泌）的传奇小说《枕中记》，写卢生在邯郸道赵州桥小饭店中遇见神仙吕洞宾，吕借给卢生一个瓷枕，卢生倚枕而卧，进入梦乡。在梦中，卢生行贿中试，出将入相，一时享尽荣华富贵。但因官场倾轧而遭贬，后又复职，封为国公，



◎明万历吴兴臧氏刻本
《玉茗堂四种传奇》中
《紫钗记·门楣絮别》插图

◎《紫钗记·折柳阳关》剧照
王 芳——霍小玉
赵文林——李 益

一门荣华，高龄而卒。醒来方知身卧邯郸旅店中，店中的黄粱饭尚未煮熟，于是悟出人生富贵荣华不过一梦，于是随吕洞宾出家而去。

《邯郸记》是“四梦”中仅次于《牡丹亭》的一部杰作。此剧虽取材于唐人的传奇小说，但实际上是借唐代的人物卢生、崔氏、高力士、宇文融、裴光庭、萧嵩乃至开元天子的形象，抨击了明代的黑暗现实。首先，揭露和抨击了当时的科举制度的黑暗与腐败。在剧中，卢生屡试不第，后在梦中经崔氏指点，进京用钱买通司礼太监高力士和满朝权贵，果真不费吹灰之力，中了状元。所谓“开元天子重贤才，开元通宝是钱财；若得文章空使得，状元曾值几文来”，这正一针见血地揭穿了当时科举制度的黑暗内幕。

其次，作者通过卢生的发迹史，揭露了封建士大夫阶层的腐朽与无耻。卢生考中状元，趁掌制诰之便，“偷写下夫人诰命一通，朦胧进呈”，为崔氏骗得诰命夫人之封。卢生做了二十年宰相，进封赵国公，食邑五千户，官加上柱国太师，子子孙孙都有荫袭，但他还贪得无厌，临死前，还向高力士乞恩泽，上遗表，利欲熏心，一直到咽下最后一口气为止。这就刻画出了当时那些权贵们贪婪无耻的丑恶嘴脸。

第三，作者还揭露了官场的黑暗。剧中的宇文融是当时大官僚的代表，作者通过这一人物对当时封建统治阶级内部尔虞我诈、互相倾轧的内幕作了真实的揭示。由于卢生在应试时没有向宇文融行贿，因此，宇文融心怀不满，一再陷害卢生，欲置其于死地。卢生被贬崖州后，起初崖州司户怕他还有再被起用的可能，故不敢怠慢他。当接到宇文融的信



后，知道卢生已无起复之望，即一反故态，严刑拷问卢生。而正在这时，朝廷使臣来召卢生回朝拜相，并告宇文融已经伏诛，司户便马上自绑谢罪。这就形象地刻画了当时封建统治阶级内部勾心斗角、世态炎凉的真相。

作者通过自己的经历，观察到了已处于衰败中的明王朝统治下的各种弊端，并能借助戏曲的形式加以揭露和抨击。但如何改变与根治这些弊端，作者却找不到一条正确的道路，他只能从佛道思想中去寻找解决的办法，即在剧作的最后，将一切都归之于梦幻，一梦了事，“六十年光景，熟不得半箸黄粱”。

《邯郸记》在艺术上也有着较高的成就，全剧以卢生在梦中的一生为主要线索，故事情节都围绕这一主线展开，结构十分紧凑。曲白质朴自然，没有华丽的词藻和生僻的典故，而且又都与人物的身分、性格相合，故其语言是“四梦”中最本色当行的一种。

《南柯记》取材于唐李公佐的传奇小说《南柯太守传》，写书生淳于棼在梦中到了大槐安国，被招为驸马，任南柯太守。后檀萝国入侵，公主受惊而亡。淳于棼回朝，升为左丞相，他恃国母之宠，勾结势要勋戚，骄纵弄权。右丞相段功借天象变异，上书国王，奏明他的罪状，国王遂将他遣返人间，至此梦醒。醒后经契玄禅师点明，才知大槐安国是庭中大槐树洞里的蚁群，他顿时醒悟而皈佛。

《南柯记》与《邯郸记》一样，也是借传说故事来反映对现实的看法。首先，由于经历了十年的官场生活，作者了解了统治阶级内部的种种丑恶与弊端，故在剧中对这些丑恶现象作了揭露。在这一点上，可以说比《邯郸

记》要更进一步。在《邯郸记》中抨击的锋芒还没有触及封建帝王，而在《南柯记》中，作者连皇帝也加以否定了。而右丞相段功是作者抨击的主要对象，他妒贤嫉能，想方设法陷害淳于棼。作者在剧中抨击的虽是想像中的蚁国的君臣，但实是抨击人间的昏君奸臣。淳于棼这一人物不同于《邯郸记》中的卢生，他在任南柯太守时，政治清明，得到老百姓的爱戴，但回朝任左相后，就骄奢淫逸，成为一个“其势如炎，其门如市”的权臣。作者在这一人物身上仍寄寓了对社会现实的批评，指出当时封建统治的腐败已是无药可治了。但同样由于时代与阶级的局限，作者虽看到了封建统治的衰落，但没有回天之力，只好又把一切都归之于虚幻，“人间君臣眷属，蝼蚁何殊？一切苦乐兴衰，南柯无二”，从老庄思想中找到慰藉。

汤显祖的“四梦”问世后，便在明代戏剧界产生了很大的影响，尤其是《牡丹亭》，誉满曲坛。明沈德符《顾曲杂言》载：“《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价。”张琦《衡曲麈谈》也说：“临川学士旗鼓词坛，今玉茗堂诸曲，争脍人口。其最者，《杜丽娘》一剧，上薄《风》、《骚》，下夺屈、宋，可与实甫《西厢》交胜。”

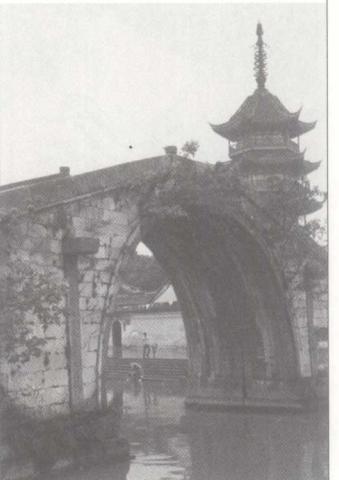


◆ 沈璟与吴江派



沈璟(1553—1610),字伯英,晚年字聃和,号宁庵、词隐,苏州府吴江县人。由于他做过吏部员外郎、光禄寺丞等官职,故时人又称其为沈吏部、沈光禄。他出生于一个“代有显宦”的世族大家,曾祖父沈汉官至刑科给事中,祖父沈嘉谋也做过上林苑署丞。故吕天成说他是“金张世裔,王谢家风”(《曲品》)。沈璟于万历元年(1573)举应天乡试第十七名,次年会试第三名,廷试二甲第五名,由此走上了仕途,先后任礼部仪制司主事、员外郎、吏部稽勋司员外郎、考功司员外郎、验封司员外郎、光禄寺丞等职。但沈璟的仕途并不顺利,一再受挫。先是在万历十四年(1586)因上疏册立皇太子并进封王氏为贵妃一事,触怒了明神宗,被谪为吏部行人司正,奉使归里;接着是在万历十六年(1588)还朝后,任顺天乡试同考官,因录取了当时内阁首辅申时行的女婿李鸿,受到弹劾。接连两次受挫,使他看到了仕途的险恶,第二年当他自吏部员外郎转光禄寺丞时,“值有忌者,遂屏迹郊居”,“壮年辞官归乡”(《曲律·杂论下》),从此放情词曲。他的许多戏曲作品与曲学论著大都是在辞官回乡后写成的,共有剧作十

◎苏州吴江震泽



◎《义侠记》(苏州中国昆曲博物馆藏)书影



◎明万历继志斋刊本
《义侠记·打虎》插图



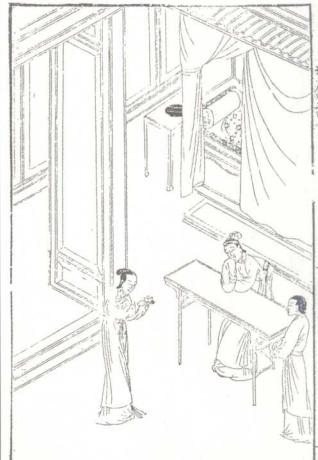
七种，总称《属玉堂传奇》，现仅存《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》、《义侠记》、《桃符记》、《博笑记》、《坠钗记》等七种；散曲有《情痴寤语》、《词隐新词》、《曲海青冰》等，今存四十套套曲和二十三支小令；诗文有《属玉堂稿》二卷；戏曲论著有《唱曲当知》、《遵制正吴编》、《论词六则》、《评点时斋乐府指迷》等，今皆佚；另编有《南九宫十三调曲谱》和《南词韵选》。

沈璟是一位多产作家，一生作有十七种传奇，从数量上来看，这在明清传奇作家中是比较突出的。从剧作的思想内容来看，正如吕天成在《义侠记·序》中指出的：“先生诸传奇，命意皆主风世。”沈璟的剧作都是在他辞官回乡后写成的。经历了仕途的险恶和世态炎凉，他看到了当时日下的世风。他对这种危及封建统治的社会现象十分关切，企图通过戏曲来宣扬传统的伦理道德，规劝世人，改善世风。因此，在他的剧作中，说教味很浓。如他根据唐代牛肃的传奇小说《吴保安传》改编的《埋剑记》，写郭仲翔从军出征南诏，兵败被俘，吴保安为了赎救朋友，倾产经商，把郭



仲翔救了出来。后吴保安夫妇病死眉州，郭仲翔千里奔丧，尽家财厚葬吴保安夫妇，并抚养其子，以报前恩。再如他的代表作《义侠记》，虽取材于《水浒传》中有关武松的故事，从武松景阳岗打虎、杀嫂、醉打蒋门神、血溅鸳鸯楼到上梁山、受招安止，但作者也是借武松的故事来宣扬传统道德。在剧中，武松已不是《水浒传》中的草莽英雄了，而是一个出身清白的士大夫。他路过梁山而拒绝入伙，就是怕玷污自己的清白家世。他杀死嫂嫂潘金莲，也是为了保持武家的清白家风。他后来虽被迫上梁山入伙，但一直“心怀忠义”，最后接受朝廷的招安，受到重用，“从此后是王臣”。这就大大削弱了武松这一人物的反抗精神，而突出了他的忠孝行为。又如《十孝记》，写了黄香、张孝兄弟、缇萦、韩伯瑜、郭巨、闵子骞、王祥、张氏、薛包、徐庶等十则孝子行孝的故事，情节虽各不相同，但剧作的主题是一样的，即颂扬“孝”的传统道德观念。

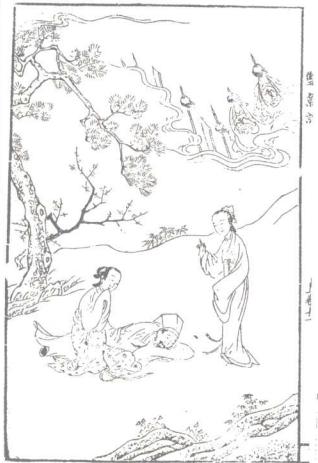
当然，沈璟的剧作在思想性上也并非全是说教，在他的剧作中，也有一些描写青年男



◎明万历继志斋刊本
《埋剑记》插图

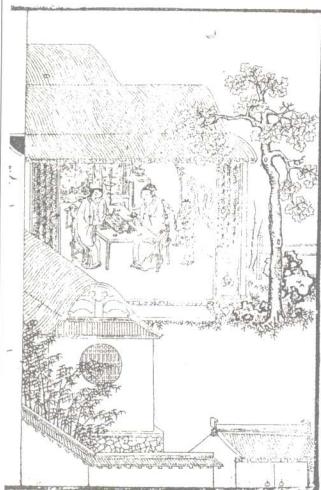


◎湘昆《义侠记·杀嫂》剧照
匡升平——武松
刘国卿——潘金莲



◎明万历继志斋刊本
《双鱼记》插图

◎明刊本《博笑记》插图



女爱情的作品,如《双鱼记》、《鸳衾记》、《坠钗记》(又名《一种情》)等。据王骥德《曲律》载:《坠钗记》“盖因《牡丹亭记》而兴起者”。剧中有些情节确与《牡丹亭》有相似之处,例如何兴娘的鬼魂与崔嗣宗幽会、私奔等情节,都是受《牡丹亭》的启发而设置的。当然,沈璟的这些以青年男女爱情为题材的剧作与汤显祖的《牡丹亭》相比,立意有高低之别。但不能否认,沈璟的这些剧作也多少折射出了明代中叶新兴市民阶层的利益和要求个性解放的民主思想的一些闪光。

对于沈璟剧作的艺术性,前人曾多有批评。王骥德谓其“如老教师登场,板眼场步,略无破绽,然不能使人喝采”(《曲律·杂论下》)。凌濛初也说:“沈伯英构造极多,最喜以奇事旧闻,不论数种,扭合一家,更名易姓,改头换面。而又才不足以运棹布置,掣衿露肘,茫无头绪,尤为可怪。”(《谭曲杂札》)由于沈璟注重戏曲的讽世作用,因此他的戏曲创作有概念化的倾向,从而影响了戏剧性。他为了要把武松塑造成一个忠孝两全的典型人物,便改变了小说中的原型,按照封建道德标准来设计武松的性格和言行,故使得这一人物的性格不鲜明,形象不生动。《十孝记》、《博笑记》亦是按照“世风”的创作意图,把多种不同的故事情节生硬地扭合在一起,结构松散,平铺直叙。同时,由于严守曲律,也影响了内容的表达,“不欲令一字乖律,而毫锋殊拙”(《曲律·杂论下》)。

沈璟也是一位著名的戏曲理论家,他的戏曲主张主要有两个。一是主张严守曲律。在沈璟以前,何良俊曾提出“宁声叶而辞不工,



无宁辞工而声不叶”的主张（《四友斋丛说》），沈璟继承了何良俊的这一主张，并在《词隐先生论曲》中作了进一步的阐述：“何元郎，一言儿启词宗宝藏，道欲度新声休走样。名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。”“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐律吕，也难褒奖。”“怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。”二是推崇本色的语言风格。他在给王骥德的信中称：“鄙意僻好本色。”而他认为宋元时期的南戏与杂剧的语言是本色的，故推崇备至。他在信中十分感慨地说：“北词去今益远，渐失其真，而当时方言及本色语至今多不可解。”（《词隐先生手札二通》）

沈璟提出的严守曲律与推崇本色的戏曲主张，得到了一些戏曲家的赞同，并由此形成了一个以沈璟为首的戏曲流派，即吴江派。沈璟的侄子沈自晋在《望湖亭》传奇第一出【临江仙】词中列举了吴江派阵营的名目：“词隐登坛标赤帜，休将玉茗称尊。郁蓝（吕天成）继有懈园人（叶宪祖），方诸（王骥德）能作律，龙子（冯梦龙）在多闻。香令（范文若）风流成绝调，幔亭（袁于令）彩笔生春，大荒（卜世臣）巧构更超群。鲰生何所似？颦笑得其神。”其中吕、王等又分化为越中派，而沈自友《鞠通生小传》所指的吴江派主要成员是：“一时名手，如范（文若）如卜（世臣），如袁（于令）如冯（梦龙），互相推服。”在吴江派的阵营中，影响较大的有以下几位：

冯梦龙（1574—1646），字犹龙，别署龙子犹、墨憨斋主人、顾曲散人、绿天馆主人等，

长洲(今苏州)人。冯梦龙早年就才华出众，与兄梦桂、弟梦熊被时人称为“吴下三冯”。但其仕途不顺，屡试不第，直到晚年才得到一个知县的小官。冯梦龙早年就拜沈璟为师，自称：“余早岁曾以《双雄》戏笔，售知于词隐先生。先生丹头秘诀，倾怀指授。”(《方诸馆曲律·序》)因此他十分推崇沈璟：“先辈巨儒文匠，无不兼通词学者。而法门大启，实始于沈铨部《九宫谱》之一修。于是海内才人，思联臂而游宫商之林。”(《太霞新奏·叙》)他把沈璟论曲的【二郎神】套曲冠于《太霞新奏》卷首，并注云：“此套系词隐先生论曲，韵律之法略备，因刻以为序。”但冯梦龙在思想上深受王学左派的影响，故对汤显祖也十分崇拜，曰：“若士先生千古逸才，所著四梦，《牡丹亭》最胜。”(《风流梦·小引》)他在理论上比较公允全面，在重视曲律的同时，也重视剧作的内容，提出“词家三法：即曰调、曰韵、曰词”(《太霞新奏·发凡》)。

冯梦龙的戏曲创作分为两个部分，一是新编，一是改编。新编只有《双雄记》一种，这是他早年的习作，并得到过沈璟的指点，故在曲律上一丝不苟。祁彪佳《远山堂曲品》评此剧“确守词隐家法，而能时出俊语”。与新编相比，冯梦龙在戏曲改编上的成就更为卓著。他一共改编了数十种传奇，现存十五种，合称《墨憨斋定本传奇》。冯梦龙改编的目的，是缩短原作与舞台之间的距离，“删改以便当场”(《风流梦·小引》)。他自称“漫将旧记纂新编，好倩知音搬演”(《酒家佣·家门大意》)，“墨憨笔削非多事，要与词场立楷模”(《新灌园》结尾诗)。因此，他在改编中多着

◎冯梦龙故里苏州苍龙巷





着眼于增强原作的舞台效果，对原作的情节安排、曲律等作了较大的调整和改动，故这些改本很受戏班的欢迎，“一自墨憨笔削后，梨园终日斗芳新”。（《洒雪堂》结尾诗）

卜世臣（1572—1645），字大荒，一字大匡，号蓝水，别署大荒逋客。秀水（今浙江嘉兴）人。磊落不谐于俗，闭门著书。吕天成谓其“博雅名儒，端醇吉士。张衡之精巧绝世，荀爽之俊美无双。耽奇蕴为国珍，按律蔚为词匠”（《曲品》）。作有《冬青记》、《乞麾记》、《双串记》、《四劫记》四种传奇，现仅存《冬青记》，写元初西域僧人杨琏真伽盗掘南宋陵墓，义士唐珏、林景曦、谢皋羽等收出土骨殖重为埋葬。卜世臣是吴江派作家中遵循沈璟的戏曲主张最谨严的，吕天成《曲品》评其《冬青记》“音律精工”。祁彪佳也说：“大荒此记，操纵合法，韵度俱胜。”（《远山堂曲品》）由于严守曲律过甚，以致影响了语言的流畅。王骥德谓其《乞麾记》“至终帙不用上去叠字，然其境益苦而不甘矣”（《曲律》）。冯梦龙也批评说：“大荒奉词隐先生衣钵甚谨，往往绌词就律，故琢句每多生涩之病。”（《太霞新奏》）

袁于令（1592—约 1672），名晋，又名韫玉、于令、令昭，号鬼公、箨庵，别署漫亭仙史、吉衣道人。吴县（今苏州市）生员。清兵南下时，受苏州士绅之托，写降表降清，被清廷授予荆州知府之职。在任上不问政事，邀人演戏唱曲，并因此被罢官。尤侗《良斋杂说》记载：“袁箨庵守荆州，一日谒某道，卒然问曰：‘闻贵府有三声。’谓围棋声、斗牌声、唱曲声也。袁徐应曰：‘下官闻贵府亦有三声。’道诘之。



◎明万历剑啸阁刊本
《西楼记》插图

曰：‘算盘声、天平声、板子声。’后竟以此罢官。”罢官后，“犹借填词，日与吴下后进辈相过从”。作有《西楼记》、《鹣鹣裘》、《长生乐》、《珍珠衫》、《瑞玉记》、《玉符记》、《汨罗记》、《合浦记》等八种传奇和《双莺传》、《战荆轲》两种杂剧。

袁于令也是赞同沈璟的严守曲律的主张的，他在《南音三籁·序》中称：“至于词，则更有宫商、顿挫、高下、疾徐，制为牌名，分为腔板。句可长短，调不可出入；字可增减，板不可参差。不意后之作者，率尔填词，动辄旁犯，淆乱正阙，形之讴歌，相习传讹。巧为增板，任其出入，几使牌名莫定，板逗无准，而词曲遂不可问矣。”但袁于令不像沈璟那样呆滞死板，他在注重戏曲格律的同时，也重视剧作的内容。前人对他的《西楼记》的内容十分推崇，祁彪佳《远山堂曲品》谓其“写情之至，亦极情之变。若出之无意，实亦有意所不能到。传青楼者多矣，自《西楼》一出，而《绣襦》、《霞笺》皆拜下风。令昭以此噪名海内，有以也”。

汪廷讷，字昌朝，一作昌期，号松萝道人、清痴叟等。休宁（今属安徽）人。生卒年不详。万历时任盐运使，后遭贬任宁波府同知，天启时任长汀县丞。后辞去官职，归家隐居。万历三十六年（1608），汤显祖慕其名，特地从江西老家来访，与其同登鸠兹清风楼，并作《坐隐乩笔记》记载汪廷讷的事迹，还为汪廷讷的《飞鱼记》传奇作序。汪与李贽、陈继儒、王穉登等也相交甚密。生性诙谐幽默，酷信释道，雅好静坐。诗词曲皆善，作有《环翠堂集》三十卷、《人镜阳秋》、《文坛列俎》、《华袞集》、《无无子正续赘言》等。戏曲有传奇十六



◎《狮吼记·跪池》剧照

韩世昌——柳 氏

白云生——陈季常



◎汪廷讷《狮吼记·跪池》剧照

朱传茗——柳 氏

顾传玠——陈季常

倪传钺——苏东坡

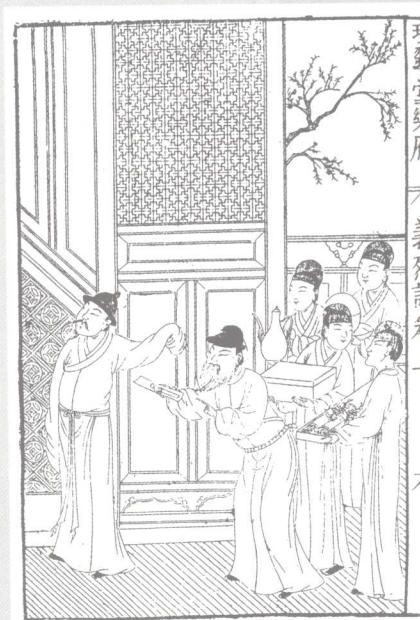
种,合称《环翠堂乐府》,今存《狮吼记》等七种;另有杂剧九种,今存《广陵月》一种。汪廷讷虽与汤显祖有交往,但在戏曲创作上,其志趣更接近于沈璟。他不仅在创作实践中遵守沈璟的戏曲主张,如祁彪佳谓其“守律甚严,不愧词隐高足”(《远山堂曲品》);而且在当时的汤沈之争中,他明确地支持沈璟。在《广



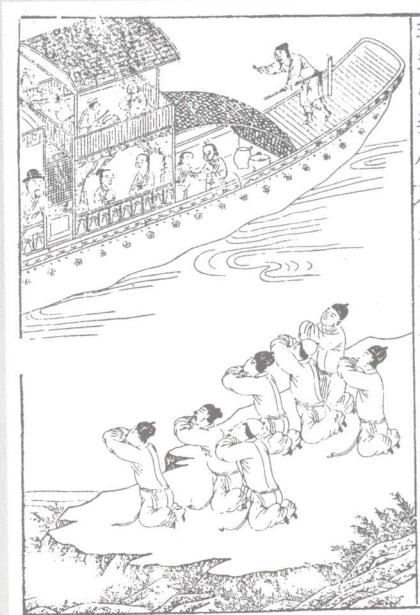
◎明万历环翠堂刊本汪廷讷《投桃记》插图



◎明万历环翠堂刊本汪廷讷《三祝记》插图



◎明万历环翠堂刊本汪廷讷《义烈记》插图



◎明万历环翠堂刊本汪廷讷《彩舟记》插图

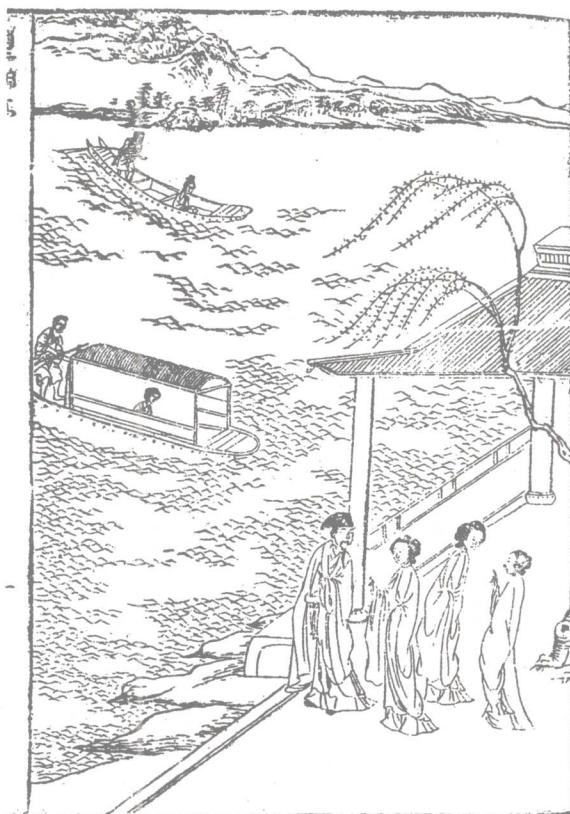


陵月》杂剧中,他通过剧中人物表明了自己的戏曲主张:“名曰小技,须教协律依腔。欲度新声休走样,忌的是挠喉捩嗓。纵才长,论此中规模,不易低昂。”(《广陵月》第二出【二郎神】曲)

范文若(1591—1638),初名景文,字更生,号香令,别署吴侬荀鸭,松江(今属上海)人。早年就有文名,与常熟许士柔、孙朝肃、华亭冯明玠、昆山王焕如结为拂水山房社,以奇文鸣一时。万历三十四年(1606)十七岁时举于乡,万历四十七年(1619)进士及第,历任山东汶上、浙江秀水、湖北光化知县,南京兵部主事、南京大理评事,以忧去职。后为家奴刘贞所杀。作有传奇十种,现全本流存的仅《花筵赚》、《梦花酣》和《鸳鸯棒》,合称《博山堂三种》。范文若的剧作大多取材于前人的小说或戏曲,注重舞台效果,剧情安排曲折有趣。祁彪佳谓其《花筵赚》“巧趣迭出,坐客解颐”(《祁忠敏公日记·役南琐记》)。在戏曲格律上,范文若也赞成沈璟的主张,严守曲律。沈自晋谓其剧作能“以巧笔出新裁,纵横百变,而无逾词隐之三尺,固多取芳模,为词坛鼓吹”(《南词新谱·凡例续记》)。但在戏曲语言上,范文若却与沈璟的主张有差异,注重雕琢。祁彪佳《远山堂曲品》评其《花筵赚》曰:“洗脱之极,意局皆凌虚而出,真是‘语不惊人死不休’。温之痴,谢之颠,此记之空峭,当配之为三。”冯梦龙曾批评他说:“人言香令词佳,我不耐看。传奇曲,只明白条畅,说却事情出便穀,何必雕镂如是!”(《南词新谱·凡例续记》)

沈自晋(1583—1665),字伯明、长康,号

◎明崇祯刊本
沈自晋《望湖亭》插图



鞠通生，吴江人，沈璟之侄。博古好学，弱冠补博士弟子员。明亡后，隐居吴山。作有传奇《翠屏山》、《望湖亭》、《耆英会》等三种。沈自晋受沈璟的影响与指点，也精通曲律。他将沈璟的南曲谱增补为《广辑词隐先生增定南九宫十三调词谱》（简称《南词新谱》）二十六卷。但他在注重曲律的同时，也能顾及剧作的内容。沈自友谓其“虽宗尚家风，著词斤斤尺箋，而不废绳简，兼妙神情，甘苦匠心，朱碧应度，词珠宛如露合，文冶妙于丹融，两先生（指汤显祖与沈璟）亦无间言矣”。（《鞠通生小传》）



◆ 越中派的戏曲创作与戏曲理论



越中派是明代中叶出现的一个戏曲流派，其成员主要是越中会稽、余姚、上虞一带的戏曲作家和理论家。越中曾是南戏的流行地，南戏四大唱腔之一的余姚腔便产生在这里。明代中叶，这里又流行昆山腔，一些大户人家，多畜有家班，如张岱家自其祖父张汝霖开始畜养家班，一直到张岱，先后有可餐班、武陵班、梯仙班、吴郡班、苏笑笑班等昆班。另外，民间职业昆班也十分盛行。随着昆曲的流行，在这一带也先后涌现了一批戏曲作家与理论家。

关于越中派的概念，最早见于王骥德《曲律》的记载：“吾越故有词派……近则谢泰兴海门之《四喜》，陈山人鸣野之《息柯余韵》，皆入逸品。至吾师徐天池先生所为《四声猿》，而高华爽俊，秾丽奇伟，无所不有，称词人极则，追躅元人。今则自缙绅、青襟，以迨山人、墨客，染翰为新声者，不可胜纪。以余所善，史叔考撰《合纱》、《樱桃》……凡十二种；王澹翁撰《双合》……凡六种。二君皆自能度品登场，体调流丽，优人便之，一出而搬演几遍国中。姚江有叶美度进士者……撰《玉麟》、《双卿》……诸杂剧，共十余种；同舍有

◎明末坊刻本徐渭《四声猿·骂曹》

插图





◎徐渭画像

◎徐渭故居青藤书屋



吕公子勤之，曰郁蓝生者，从髫年便解摛掞，如《神女》、《金合》……以迨小剧，共二三十种……自余独本单行，如钱海屋辈，不下一二十人。一时风尚，概可见已。”越中派的成员主要有以下这些：

徐渭（1521—1593），初字文清，后改字文长，号天池生、天池山人、青藤道人，山阴（今浙江绍兴）人。天资聪颖，才思敏捷，幼有文名。二十岁中秀才，但自此屡试不第。早年曾应闽浙总督胡宗宪之邀，入督府作书记，协助平倭。后胡宗宪被指控为严党，解京治罪，徐渭恐受连累，遂佯狂。后因击杀继室张氏，被逮入狱，六年后得友人营救而获释。晚年以鬻书画为生，抑郁而终。徐渭博学多才，诗文、书画、戏曲皆有杰出的成就。戏曲有杂剧《四声猿》、《歌代啸》，戏剧论著有《南词叙录》。徐渭的戏曲创作与戏曲理论对王骥德、史槃、吕天成、孟称舜、祁彪佳等越中派作家有着很大的影响，他是越中派的奠基人。

史槃（1539—1629），字叔考，会稽（今浙江绍兴）人。终生落拓不仕，曾师从徐渭，工书画，善戏曲。作有传奇十三种，杂剧三种，现仅存《樱桃记》、《鵝钗记》、《唾红记》等四种。

王澹（1557—1620），字澹翁，号雪鱼，会稽（今浙江绍兴）人。早年师从徐渭，后因生活所迫，游幕各地。作有诗集《墙东集》二十卷，戏曲有传奇五种，杂剧一种，今仅存杂剧《樱桃园》。

王骥德（1557?—1623），字伯良，号方诸生、秦楼外史，会稽（今浙江绍兴）人。生于书香门第，祖父王炉峰也是一位戏曲家，曾草有《红叶记》传奇，后命王骥德改编为《题红

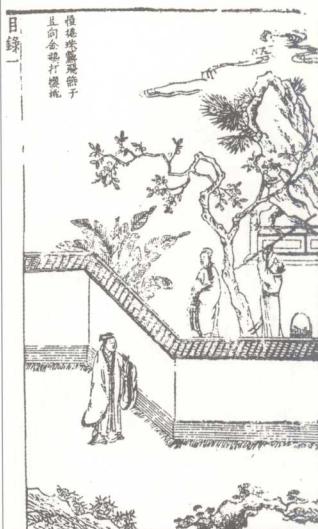


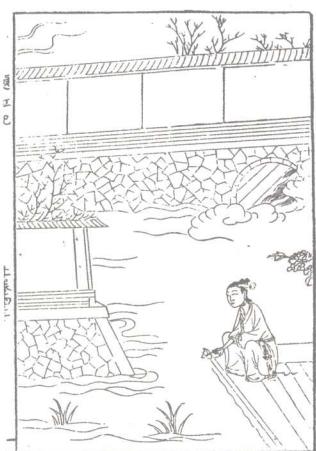
◎暖红室本徐渭《四声猿》(苏州中国昆曲博物馆藏)书影



记》传奇。早年曾拜同里徐渭为师，两人所居，“仅隔一垣，作时每了一剧，辄呼过斋头，朗歌一过，津津意得”（《曲律·杂论下》），一起推敲斟酌。曾游历中原与江南地区，广交曲友，与沈璟、顾大典、孙如法、吕天成、史槃、王澹、屠隆等都有交往。一生著述甚多，诗文有《方诸馆集》，戏曲有传奇《题红记》，杂剧《霸王后》、《两旦双环》、《弃官救友》、《金屋招魂》、《倩女离魂》等五种，戏剧论著有《曲律》、《南词正韵》，另校注过《西厢记》、《琵琶记》，散曲有《方诸馆乐府》。《曲律》共四卷四十节，对戏曲的起源、宫调、音律、结构、情节、语言、脚色、科诨等都作了论述。其中对当时曲坛上发生的汤显祖与沈璟之间的争论作了较客观公允的总结，指出：“临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙。临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而屈曲聱牙，多令歌者齦舌。”并提出了合两家之长的主张：“不废绳检，兼妙神情，甘苦匠心，丹艸应度，剂众

◎明末刊本史槃《樱桃记》插图





◎明万历继志斋刊本王骥德
《题红记》插图

◎明万历文林阁刊本单本
《蕉帕记》插图



长于一治，成五色之斐然者。”（《曲律·杂论下》）

单本（1562?—1636?），字槎仙，会稽（今浙江绍兴）人。一生未仕，落拓困顿。作有传奇五种，今仅存《蕉帕记》、《露绶记》两种。

叶宪祖（1566—1641），字美度，号桐柏、槲园居士、紫金道人，余姚（今属浙江）人。万历四十七年（1619）进士，授新会知县，历官大理寺评事、工部主事，因不肯趋附魏忠贤而被罢官。崇祯三年（1630）起复，补南京刑部主事，出守顺庆，升辰沅备兵副使，转四川参政，改广西按察使。诗文有《白云初稿》、《白云续集》、《青锦园集》、《青锦园续集》、《蜀游草》、《大易玉匙》等，戏曲有传奇六种，杂剧二十四种，今存传奇二种、杂剧九种，其中《金锁记》传奇在昆曲中有折子戏传存。

陈汝元（1572?—1629?），字起侯，号太乙，别署燃藜仙客。会稽（今浙江绍兴）人。万历间中举，历任陕西清涧知县、易州知州，万历四十五年（1617）升任延绥城堡厅同知。早年曾师事徐渭，徐渭为其作《函三馆记》，并为其书斋太乙堂题联。作有传奇《紫环记》、《金莲记》、《太霞记》，杂剧《红莲债》。今存《金莲记》传奇与《红莲债》杂剧。

朱期，字万山。上虞（今属浙江）人。生卒年不详。吕天成《曲品》谓其“乃世家令子，终困志于卑官”。作有传奇《玉丸记》，吕天成谓其是作者自况之作。

吕天成（1580—1618），字勤之，号郁蓝生，一说名文，字天成。余姚人。万历间诸生，工戏曲及古文词。年未四十而卒。其母孙夫人好藏书，家中多收藏戏曲作品。父吕姜山与汤



显祖为同年进士，外祖父孙月峰、舅父孙如法都是著名的戏曲音律学家。吕天成从小受到他们的指授，故王骥德谓其“童年便有声律之嗜”，“其于词学，故有渊源”（《曲律·杂论下》）。后又师从沈璟，故精通曲学。作有《烟鬟阁传奇》十五种，杂剧八种，另有戏曲论著《曲品》。不过吕天成虽师从沈璟，但他对当时汤显祖与沈璟之间的争论评论较为折衷，主张合两家之长：“二公譬如狂狷，天壤间应有此两项人物。不有光禄，词硎不新；不有奉常，词髓孰抉？倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美者乎？”

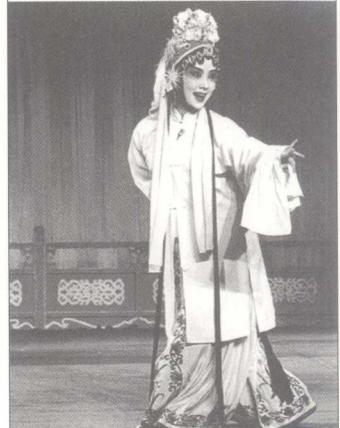
（《曲品》）

谢弘仪，一名国，字简之，号寤云。会稽人。生卒年不详。万历三十八年（1610）中武科状元，以中丞出镇粤东，多有建树。清顺治二年（1645），以中府都督金事招抚广西，加右都督兼右副都御史。作有《蝴蝶梦》传奇。

孟称舜（1595?—1655后）字子塞，号卧云子、花屿仙史。会稽人。崇祯时诸生，曾入张溥组织的复社。清顺治六年（1649）被举为贡生，任松阳教谕。作有传奇五种，杂剧六种，今存《娇红记》、《二胥记》、《贞文记》三种传奇和《桃花人面》、《花前一笑》、《英雄成败》、《死里逃生》、《眼儿媚》等五种杂剧。另编有《古今名剧合选》，收录元明杂剧五十六种，按婉丽和雄爽两种不同的风格，将其分为《柳枝集》与《酌江集》，并详加评点。首有《古今名剧合选序》，对汤显祖与沈璟的戏曲主张及创作作了评论，提出了合两家之长的主张。

祁彪佳（1602—1645），字虎子，号世培。

◎谢弘仪《蝴蝶梦》剧照
张志红——田 氏



山阴人(今绍兴)。天启二年(1622)进士,授兴化府推官,崇祯四年(1631)阉党垮台后,升为御史,巡抚苏松。后因执法严峻,得罪权贵,受到首辅周延儒的排斥,告归故里,居家著述,编写剧本,畜养戏班。崇祯末复出,任苏松总督。甲申之变后,力主抗清,但受到奸臣的阻挠。清兵占领杭州后,遂自沉于寓所花园池中,以身殉国。著述有《祁忠敏公日记》、《祁忠敏公遗书》,戏曲有传奇《全节记》、《玉节记》,戏曲论著有《远山堂曲品》和《远山堂剧品》。



◎明崇祯刊本孟称舜《娇红记》
插图(陈洪绶绘)



◆ 昆曲家班的勃兴



明代中叶，随着城市经济的繁荣和资本主义萌芽的出现，一方面为戏曲的发展和流行提供了雄厚的物质基础，另一方面，当时精神领域内出现的个性解放的新思潮，使得纵欲奢侈之风盛行。一些官僚士夫、商贾巨富纷纷畜养家班，以声色自娱。明张瀚《松窗梦语》卷七《风俗记》载：“至今游惰之人，乐为优俳。二三十年间，富贵家出金帛，制服饰器

◎ 苏州山塘街，明清时竞演昆曲之处



具，列笙歌鼓吹，招至十余人为队，搬演传奇。好事者竞为淫丽之词，转相唱和。一郡城之内，衣食于此者，不知几千人矣。”

昆曲家班的构成是由买来的女伎或优童组成。家班主人将这些女伎或优童买来后，延聘曲师加以教习培训，使其掌握演唱的技艺。也有的家班是由职业演员组成的，即有的主人直接延聘一些职业演员，组成家班，时称家班梨园。家班的演出主要是自娱或招待宾客，但家班梨园有时也以私人班社之名进行营业性演出。

家班的兴起，始自明代嘉靖年间，如当时李开先、何良俊都畜有家班。李开先（1502—1568），字伯华，号中麓，别号中麓放客。山东章丘人。嘉靖八年（1529）进士，历官户部主事、吏部考功主事、员外郎、郎中，后升提督四夷馆太常寺少卿。嘉靖二十年（1541）罢官还乡。作有传奇《宝剑记》、《断发记》、《登坛记》三种，杂剧《园林午梦》、《乔坐衙》等六种。李开先罢官家居后，便畜养家班，以曲自娱。据何良俊《四友斋丛说》卷十八载：“中麓家戏子几二三十人，女妓二人，女僮歌者数人。”

何良俊（1506—1573），字元朗，号柘湖，华亭（今上海松江）人。曾任南京翰林院孔目，后弃官归隐。何家在良俊之前就畜有家班，故他从小就嗜好昆曲，自称：“余家自先祖以来即有戏剧，我辈有识后，即延二师儒训以经学，又有乐工二人教童子声乐，司箫鼓弦索。余小时好嬉，每放学即往听之。”当他弃官归里后，便畜家班以自娱，特地聘请了正德年间曾在北京教坊任职的顿仁给家班授曲，故



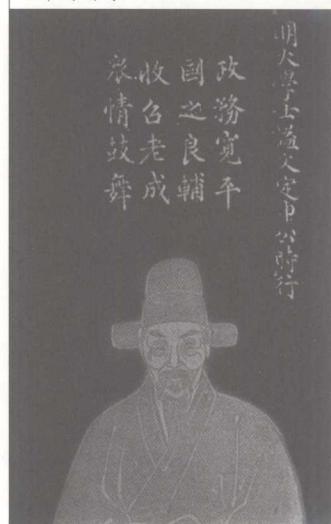
◎明代首辅申时行故居宝纶堂，
申氏家班演出场所（今为苏州
中医药博物馆）

其家班有着较高的演唱技艺，尤以唱北曲著名于时。他自称：“余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金元人杂剧词也，南京教坊人所不能知。”（《四友斋丛说》）明沈德符《顾曲杂言》也说：“松江何元朗畜家僮习唱，一时优人避舍。”

到了明代万历年间，昆曲家班便大量涌现，著名的家班有申时行家班、邹迪光家班、顾大典家班、屠隆家班、吴越石家班、张岱家班等。

申时行家班 申时行，长洲（今苏州）人。嘉靖四十一年（1562）进士第一，万历十一年（1583）至十九年（1591）任内阁首辅。退职归乡后，以曲自娱。申时行家班以演员脚色齐全及演技的高超在当时负有盛名。郑桐庵《周铁墩传》云：“吴中故相国申文定公家，所习梨园为江南称首。”杨绳武《书顾伶事》也说：“相国家声伎，明季为吴下甲，每一度

◎申时行像



曲，举座倾倒。”班中有擅演旦角的沈娘娘、张三、顾伶，擅演白面兼老生的周铁墩等。当时苏州有“上三班”之称，而申班居“上三班”之首。申班尤以演《皎绡记》著名，时有“申《皎绡》，范《祝发》”（范指范长白家班）之说。

钱岱家班 钱岱（？—1620），字汝瞻。常熟人。隆庆五年（1571）进士，官至侍御史。万历十年（1582）前后疏请终养，辞官归里，寓居常熟西城，筑百顺堂，畜养家乐。钱岱家班共有女伶十多人，延聘申时行家班中的旦脚沈娘娘为教师，女伶中张二姐和吴三三擅演《相骂》、《拷红》，张素素与韩壬壬擅演《芦林相会》、《伯喈分别》。冯翠霞为扬州太监徐某所赐，原唱弋阳腔，入钱岱家班后，改唱昆山腔，擅演《训女》、《开眼》、《上路》等戏。其他尚有老生张寅舍、外冯观舍、末王仙仙、正旦罗兰姐、小生徐二姐、小旦周桂郎、大面吴小三、二面张五舍、小面徐小二姐、备旦月姐等。

潘允端家班 潘允端（1525—1601），字仲履，号充庵。上海县人。出身簪缨世家，嘉靖四十一年（1562）进士，历任刑部主事、四川布政使。万历五年（1577）退职归里。万历十六年（1588）从苏州买来优童八人，组成家班，后又从太平购进戏子，逐步扩大。并筑豫园，园中有乐寿堂与玉华堂，作为家班的演出场所。潘氏家班共有二十多人，有卖可、曹成担任教师。班中名伶有呈翰、魏桂等。潘氏本人及其子女、姬妾也皆能演戏，时常同台演出。其《玉华堂日记》载：“予与四儿做戏二本，抵暮散。”“阿桂来，留，合家人做戏。”

◎明代上海潘允端家班演出场所：豫园玉华堂遗址





“三小孩童请余内室扮戏，黄昏散。”

顾大典家班 顾大典（1542?—1593?），字道行，号衡宇。吴江人。隆庆二年（1568）进士，历任南京兵部主事、吏部郎中、山东按察副使、福建提学副使。因得罪权贵，被贬为禹州知州。后辞官归里，畜养家乐，以曲自娱。顾大典精通曲律，作有《清音阁传奇》四种。据王骥德《曲律·杂论下》载：其“所畜家乐，皆自教之”。钱谦益《列朝诗集小传丁集》也谓其“家有谐赏园、清音阁，亭池佳胜。妙解音律，自按红牙度曲。今松陵多畜声伎，其遗风也”。

屠隆家班 屠隆（1542—1605），字长卿，又字纬真，号赤水。鄞县（今属浙江）人。万历五年（1577）进士，曾任青浦知县，万历十二年（1584）在礼部主事任上遭劾。罢归后，以曲自娱，作有传奇《昙花记》、《修文记》、《彩毫记》等，并畜养家班，指导演戏，他常命家班演出自己的剧作。邹迪光《郁仪楼集》记载：“长卿命侍儿演其所制《昙花》戏。”冯梦祯《快雪堂日记》也载：“长卿苍头演《昙花记》。”他有时自己也上场演出，沈德



◎明万历刊本《昙花记》插图



◎明刊本《修文记》插图

◎屠隆曾予题诗的七宝避风台戏台（今貌）

七宝北镇历来是青浦县东南重镇（今属上海市），建有避风台，又作戏台，屠隆任青浦知县时，曾题诗歌咏，2002年七宝古镇修复之际，重建此台。

◎明代无锡邹迪光家庭昆班演出
地点：惠山愚公谷（在今无锡市
锡惠公园内）



符《万历野获编》载：“西宁夫人有才色工音律。屠亦能新声，颇以自炫，每剧场辄阑入群优中作技。夫人从帘箔中见之，或劳以香茗。”

邹迪光家班 邹迪光（1550—1626），字彦吉，号愚公，无锡人。万历二年（1574）进士，官至湖广提学副使，以吏议罢官。回无锡，居惠山南麓，筑园亭，题名愚公谷。畜养家班，征歌度曲，用以自娱。邹氏自己精通音律，故对其家班的演唱要求甚严，而其家班也以唱技著称于时。班中名伶有正生何禽华、旦色潘莹然、小旦何文倩等。邹氏与汤显祖相交甚善，其家班曾演出汤显祖的《紫钗记》和《牡丹亭》。潘之恒曾在邹家停留并观看其家班的演出，对其演技赞叹不已，曰：“坐中耳不宁倾，目不停瞬，语交而若有失，杯举而亟挥之”，“技亦至于斯乎？”（《宣史·杂篇》卷四



《原近》)

吴越石家班 吴越石，名琨，字越石。徽州歙县人。生卒年不详。吴氏家班共有吴九十三人，以演汤显祖的《牡丹亭》著名。其中以江孺为旦脚，扮演杜丽娘；以昌孺为生脚，扮演柳梦梅。吴氏在演出前，先请名士为演员讲解剧本大意，再请曲师教习身段，因此，演员演出时能领会曲意，将人物栩栩如生地表演出来。潘之恒看了江孺与昌孺的表演后，十分赞赏地说：“二孺者，蘅幼之江孺、荃子之昌孺，皆吴闻人，各具情痴，而幻为荡，若莫知其所以然者……江孺情隐于幻，登场字字寻幻，而终离幻；昌孺情荡于扬，临局步步思扬，而未能扬。”（《亘史·杂篇》卷四《情痴》）

张岱家班 张岱（1597—1679），浙江山阴人。出身世宦之家，从张岱祖父张汝霖于万历三十四年（1606）罢职归里，开始畜养声伎，一直到张岱，先后有六个家班。张岱在《陶庵梦忆》卷四“张氏声伎”条中，对张氏家班作了详细的记述：“我家声伎，前世无之。自大父于万历年问与范长白、邹愚公、黄贞父、包涵所诸先生讲究此道，遂破天荒为之。有可餐班，以张采、王可餐、何闰、张福寿名。次则武陵班，以何韵士、傅吉甫、夏清之名。再次则梯仙班，以高眉生、李岭生、马蓝生名。再次则吴郡班，以王畹生、夏汝开、杨啸生名。再次则苏小小班，以马小卿、潘小妃名。再次则平子茂苑班，以李含香、顾岭竹、应楚烟、杨碌驿名。”

清代前期的昆曲家班持续兴盛，著名的有冒襄家班、秦松龄家班、曹寅家班、毕沅家班等。雍正、乾隆一再发布禁令后，才逐渐消退。



◎张岱画像

◎清初秦松龄家班活动地点
——无锡寄畅园（今貌）





◆ 职业昆班相继涌现

明代中叶至明末，在昆曲家班兴盛的同时，也涌现了一大批职业昆班。职业昆班具有营业性质，其演出以营利为目的。当时较著名的职业昆班有瑞霞班、郝可成班、陈养行班、虞山班、吴徽州班、沈周班、兴化部、华林部、兴化小班、沉香班、金府班等。

瑞霞班 明代万历前期苏州的职业昆班。班中名旦罗兰姐，“苏州人，姿容昳丽”。据梧子《笔梦叙》载：“罗兰姐者，其父为罗鸣九，瑞霞班老旦。瑞霞班为郡中第一，而罗又为瑞霞子弟中第一。”万历二十年（1592）后，罗被转至常熟，入钱岱家班。

郝可成班 明代万历年间活动于南京的职业昆班。据潘之恒《鸾啸小品·乐技》载，郝可成班生、旦、净、末、丑各门脚色齐全，演技高超。班中著名的演员有郝可成、陈启元、张志高、傅寿、傅卯及其父傅育、徐翩翩、徐亭亭及其父、何少英父子等。“年俱少，而音容婉媚，装饰鲜华”。

陈养行班 明代万历年间在南京与郝可成班齐名的职业昆班。潘之恒《鸾啸小品·消夏》载：“乐剧之领班者，曰郝，曰陈。郝名甚噪，而陈以劲敌。”郝可成擅演旦色，而陈养行



专工生脚，“各挟艳声”。班中著名演员除陈养行外，尚有姓蒋的旦脚，姓陈的净脚，又有“小生张守成，楚楚风流，致似不乏，皆可勉为梨园佳子弟”。

虞山班 明代万历年间活动于常熟一带的职业昆班。班中以王、陆二旦著名，潘之恒《鸾啸小品·余响》载：“招虞山班试技，得王、陆二旦，双声绕梁。王纤媚而态婉腻；陆小劲而意飘扬。”

沈周班 明代万历四十四年（1616）前后活动于湖北江陵的职业昆班，擅演水浒戏《义侠记》。据袁中道《游居柿录》卷十一载：万历四十四年四月，“李太和见召，遍觅名戏，得沈周班，演《武松义侠记》。中有扮武大郎者，举止语言，曲尽其妙”。

兴化部 明代天启至崇祯年间活动于南京的职业昆班，与华林部齐名。据侯方域《壮悔堂集·马伶传》载：兴化部曾与华林部在南京唱对台戏上演《鸣凤记》，兴化部中的马锦与华林部中的李伶分别扮演剧中严嵩这一人物，马锦的演技不如李伶，观众都为李伶的表演所吸引。马锦自愧不如，未等戏演完，便悄然离去，赴北京到相国顾秉谦府上做门卒，细心观察其言行举止，三年后回到南京，又与华林部斗台，与李伶比演技，果然超过了李伶，“李伶忽失声匍匐，前称弟子”。兴化部也因此而出名。兴化部后又有小昆班，时称兴化小班，潘之恒《鸾啸小品·致节》谓昆班演出能达到潇洒淡雅的境界的，“惟金陵兴化小班间有之，其人多俊雅，一洗梨园习气”。班中著名的演员有周旦、朱林、高瞻等。

华林部 明代天启至崇祯年间活动于南



◎《鸣凤记》中严嵩脸谱

京的职业昆班，与兴化部齐名。班中著名演员有李伶，擅演《鸣凤记》中的严嵩，曾与兴化部中的马锦比艺。

沉香班 明代崇祯年间活动于北京的职业昆班，曾应召入宫为周皇后祝寿演出。清王誉昌《崇祯宫词》“梨园歌管自骎骎”注云：“五年，皇后千秋节，谕沉香班优人演《西厢记》五六出；十四年，演《玉簪记》一二出。”

金府班 明末清初苏州职业昆班。班中著名演员有生脚宋子仪、外脚陈氏，擅演《炳灵公》、《虎簿记》等剧。王抒《王巢松年谱》载：明崇祯十六年（1643），“州中元宵最盛，大人致郡优演剧，见《炳灵公》一出，观者无不叫绝，询之方知为宋子仪也”。又自称：“余与三兄共侍宴大人酒舫中，陆姊丈定尔适过吴门，亦在座，金府班演《虎簿记》，宋生为花将军，陈外为张定边，真有生龙活虎之意，亦可谓观止矣。”

清代职业昆班在北京有聚和班等燕市三大名班，苏州有寒香班等吴中四大名班，其他各地也都有昆班，如川昆、晋昆、赣昆、徽昆、湘昆都有名班。晚清时，北方昆弋班，浙江金华、宁波、温州等地的草昆班，常演于农村乡镇间，绵延不绝。



◎炳灵公脸谱



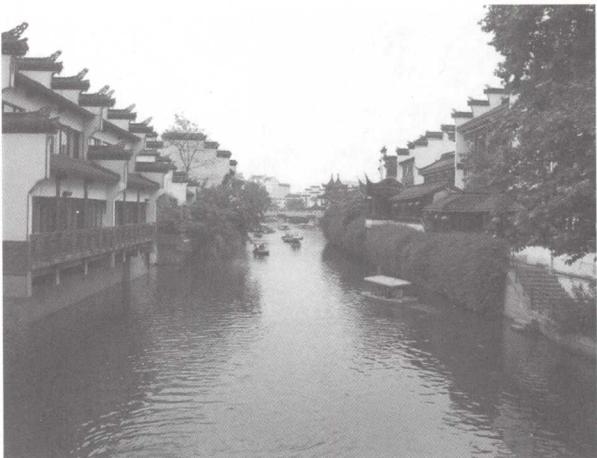
◆ 明末清初昆曲的盛行和苏州派



这一时期包括明天启、崇祯至清顺治和康熙初年。明清之际是一个动乱时期，先是明末的农民起义与市民斗争，后是清兵入关，明朝灭亡。动乱的社会，也对这一时期昆曲的发展造成了影响。相对于北方而言，南方的社会较为安定，经济也未遭较大的破坏。因此，北方的一些达官贵人、富商巨贾都纷纷南迁，尤其是南明建都南京后，各地的文人学士、士夫官僚便纷纷移居南京。明末吴应箕《留都见闻录》谓崇祯时，北方“流寇猖獗，江以北之巨富十来其九”。《梅村家藏稿·宋子建诗序》也说：“当是时，江左全盛，舒、桐、淮、楚衣冠人



◎明末冒辟疆故居水绘园，冒府家班是当时有名的昆班



◎南京秦淮河畔



◎《烂柯山·痴梦》剧照
张玉笙——崔 氏

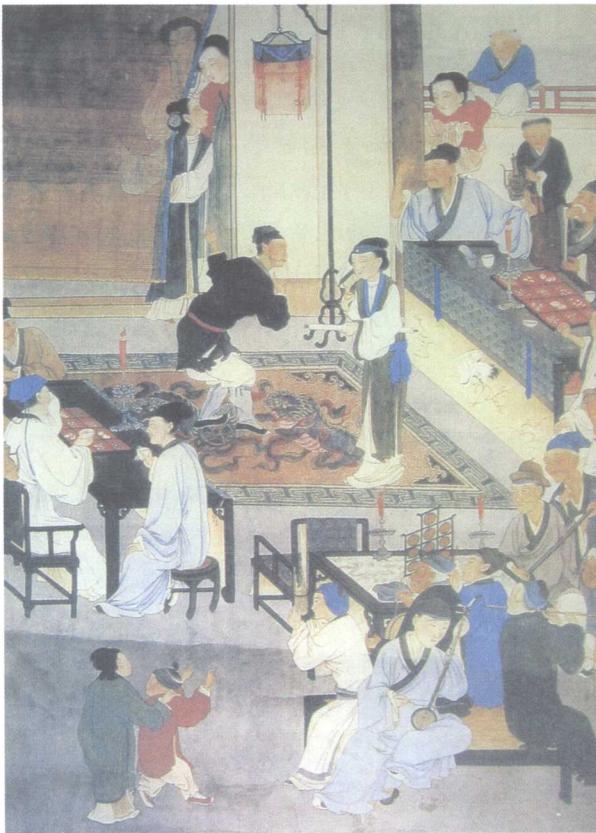
◎《燕子笺·狗洞》剧照
倪明达——鲜于佶
居兆林——门 官

士，避寇南渡侨寓大航者且万家。秦淮灯火不绝，歌舞之声相闻。”因此，明末清初动乱的社会现实对江南一带的昆曲影响较小，继续流行。清初余怀《板桥杂记》中记载了当时南京的昆曲演出情形：“金陵都会之地，南曲靡丽之乡……杂伎名优，献媚争妍”，“入夜而擅笛擅箫，梨园搬演，声彻九霄”。一些文人学士也经常聚会观剧，清王应奎《柳南随笔》载：“龚合肥（龚鼎孳，崇祯甲戌进士，入清官至刑部尚书）大会诗人于青溪、桃叶之间，多至四十几辈，而天石与焉。伶人请演剧，天石命演《跃鲤》，举座失色。盖龚自登第后，娶名妓顾眉为妾，衣服礼秩如嫡，故天石以弃妻讥焉。”

明末的昆曲名著有阮大铖的《燕子笺》、无心子的《金雀记》、无名氏的《烂柯山》、《玉环记》等。

明末清初苏州的昆曲不仅未受明清易代的影响，而且比前一时期又有了较大的发展。与明代中晚期相比，清代前期苏州一带的职业戏班大为增多。当时苏州城内已出现演员



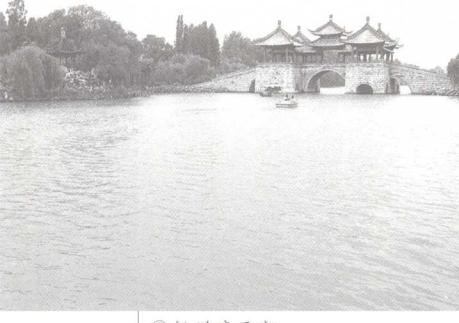


◎清人绘《玉环记》堂会演出图



◎苏州老郎庙内的翼宿神祠碑

的行会组织，即梨园总局，设在镇抚司前的老郎庙内。老郎庙是戏曲演员供奉祖师的场所，《吴县志》载：“翼宿星君庙在镇抚司前，俗名老郎庙。”凡以演戏为职业的，都必须在梨园总局内登记署名，方可进城内演戏。而梨园总局又属苏州织造管辖。《清嘉录》卷七《青龙戏》载：“老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍者，必先署名于老郎庙。庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”康熙时，宫内创办了“南府”（后改名升平署）演剧，由苏州织造选送昆曲名伶，称为内庭供奉。若遇皇帝出巡，织造府便选呈戏班承应，清王载扬



◎ 扬州瘦西湖

◎ 扬州城内苏唱街，当年苏州昆班演员聚居处。



《书陈优事》云：“圣祖（康熙）南巡，江苏织造臣以寒香、妙观诸部承应行宫，甚见嘉奖。每部中各选二三人，供奉内廷。”“时郡城之优部以千计，最著者为寒香、凝碧、妙观、雅存诸部，衣冠宴集，非此诸部勿观也。”

职业昆班的演出活动十分频繁，尤其是逢年过节时。《启祯记闻录》卷六载：清顺治三年（1646）元旦，苏州“抚院大厅曹虎于望前搭台关帝、城隍二庙，唤上等梨园二班，各演戏七日以款神，士民统观”。《坚瓠集》十集载：“康熙癸酉（1693）春，苏城搭台演戏，几无隙地。”职业昆班除在城内演出外，还走村串乡，到农村演出。《逸史残钞》载：清顺治六年（1649）“沿河村落中，当兹春日，必有巡神演戏之事……时河滨有村，曰张王墩者，连日演戏，男女遂而至者，大半舣舟河曲，密如战舰，甚盛会也。”《莼乡赘笔》也载：“枫泾镇为江、浙连界，商贾丛积。每上巳，赛神最盛。筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦。曰：神非是不乐也。”

扬州在明清易代的动乱中，遭到了清兵的屠城之祸，明代中叶以来在这里兴盛的昆曲也受到了影响。但到了康熙年间，随着盐商的聚集，扬州的昆曲又得到了发展。清代诗人赵翼曾作有《扬州观剧》诗云：“又入扬州梦一场，红灯绿酒奏霓裳；经年不听游仙曲，重为云英一断肠。回数欢场岁几更，梨园今昔也关情；秋娘老去容颜改，犹仗声名压后生。”十分形象地描绘了当时扬州的戏曲演出情形。

这一时期的昆曲创作也出现了新的特点，具有新的时代色彩。这时的昆曲作家们在明代末年亲眼目睹了明王朝政治的黑暗、吏



治的腐败以及此起彼伏的农民起义与市民斗争，后又经历了明清易代的大动乱和清初统治者的民族压迫。这种种社会经历，使他们有可能在剧作中较真实地反映明末清初这一特定时期的社会面貌。因此，这一时期的昆曲作品大多取材于现实生活，有的直接描写现实生活中的一些重大事件，如反映东林党与阉党之间的斗争。据明末张岱《陶庵梦忆》载：“魏珰败，好事者作传奇十数本。”袁于令的《瑞玉记》写“逆珰魏忠贤私人巡抚毛一鹭及太监李实构陷周忠介（顺昌）事甚悉”（《剧说》引《渔矶漫钞》）。李玉的《清忠谱》，也是描写周顺昌及苏州市民反抗阉党暴政的事。另如清啸生的《喜逢春》、张次璧的《双真记》、陈开泰的《冰山记》、王应遴的《清凉扇》、范世彦的《磨忠记》、三吴居士的《广爰书》等也都是反映这一社会事件的。也有以明末兴起的市民斗争为题材，如李玉的《万民安》，就是描写以葛成为领袖的苏州市民反抗税监孙隆的斗争。入清以后，昆曲作家们则采用借古喻今的手法，通过对历史上的民族英雄的歌颂，寄托民族感情，激励反清情绪，如陆世廉的《西台记》、张大复的《倒精忠》都是写文天祥、岳飞等民族英雄反抗外族入侵、坚守民族气节的事。也有一些剧作家在剧作中寄托了亡国的哀痛和对明王朝的怀念之情。邹式金《杂剧三集·小引》云：“迩来世变沧桑，人多怀感，或抑郁幽忧，抒其禾黍铜驼之怨，或愤懣激烈，写其壘缺弹铗之思。”又如吴伟业虽然在清代顺治十年（1653）出仕清朝，但他对明王朝还念念不忘，故作《秣陵春》、《临春阁》、《通天台》等剧，寄托自己的



◎扬州寄啸山庄
(今何园)水上戏亭



兴亡之感与故国之思。尤侗曾予评论说：“《通天台》、《临春阁》、《秣陵春》诸曲，亦于兴亡盛衰之感，三致意焉，盖先生之遇为之也。”（《西堂杂俎》）

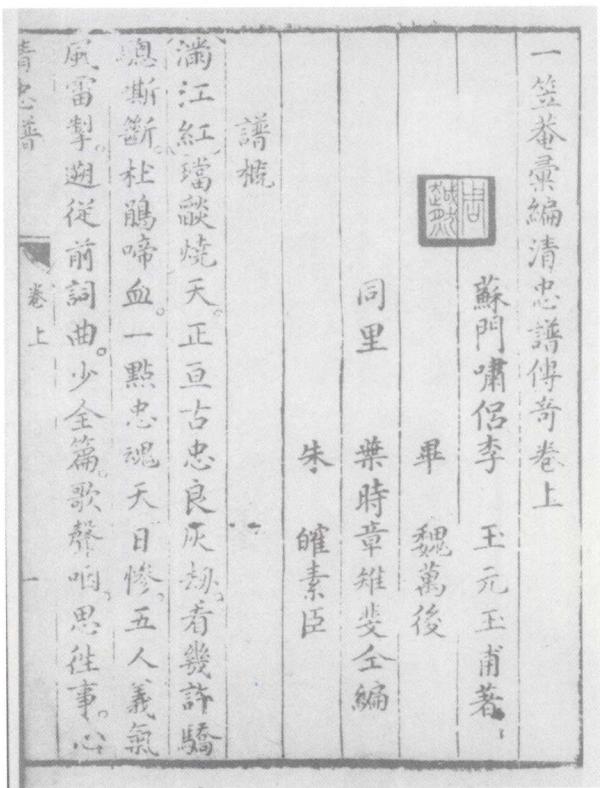
从艺术上来看，经过明代中叶汤显祖与沈璟之间的争论，戏曲作家们对戏曲的内容与曲律的关系有了较全面的认识。故在这一时期的戏曲创作中，出现了两家合流的倾向，达到了“以临川之笔，协吴江之律”的双美水平。

在这一时期的曲坛上，形成了以李玉为首的苏州派戏曲作家群。苏州派的剧作在内容上，都具有强烈的现实性与时代色彩；在艺术上，都能兼顾舞台演出，具有较好的舞台效果。因此，苏州派的剧作，代表了这一时期昆曲创作的最高成就。

苏州派是由明末清初活跃于苏州一带的昆曲作家所组成的，其主要成员有李玉、朱佐朝、朱素臣等十多人。苏州派在明末清初形成，其原因是多方面的。首先，从社会和经济方面来看，苏州一带是明代城市经济最繁荣的地区。自明代中叶以来，苏州就成为全国丝织业的中心，资本主义生产关系的萌芽也最早在这里出现。城市经济的繁荣，也促进了戏曲的发展，这样也就有可能在同一地区内同时涌现出一大批戏曲作家。

其次，从文化因素来看，苏州又素有“三吴歌舞之乡”之称（吕天成《曲品》），从平民百姓到骚人墨客，皆嗜好昆曲。在民间，自隆庆、万历以来，每年的中秋节，都要在虎丘山举行曲会，比赛演唱昆曲。这一习俗在明末清初仍沿袭不衰。而为了满足市民的观赏需要，

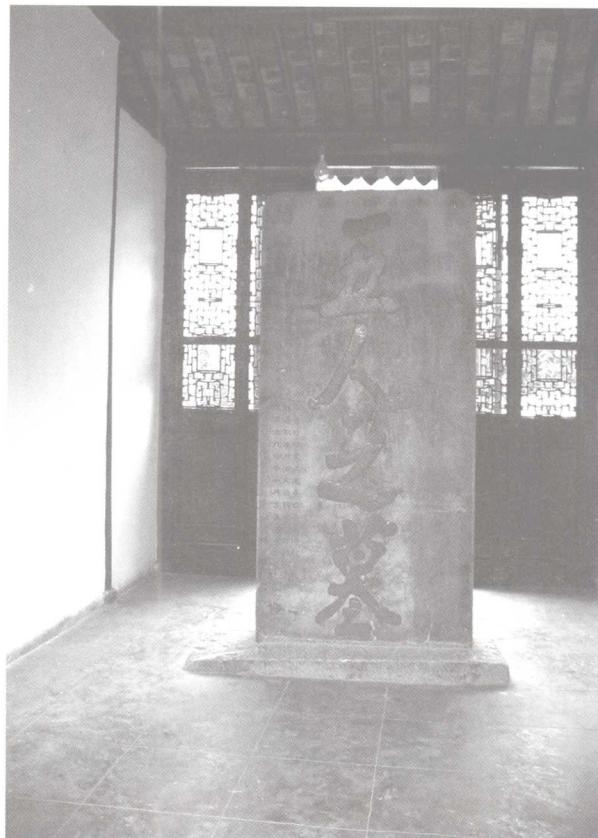
◎上海图书馆藏本《清忠谱》书影



当时在苏州城内汇聚了许多昆班，经年不散。另外，在上流社会，一些达官贵人、富商巨贾为了自娱与应酬，也纷纷设置家班。由于昆曲的普及，戏曲演出活动的频繁，对剧本的需要量也大大增加，要求更多的戏曲作家来创作剧本供戏班演出。冯梦龙谓李玉“初编《人兽关》盛行，优人每获异稿，竞购新剧”（《墨憨斋重订永团圆传奇叙》）。因此，早在明代万历年间，就形成了以沈璟为首的吴江派剧作家，而明末清初的苏州派剧作家也同样是在这样的文化背景下形成与崛起的。

再者，苏州派的形成，还与明末江南出现的文人结社风气有关。当时活动在江南的一

◎苏州明代五人墓(在山塘街)



些志同道合、情趣相投的文人学士以文会友，组成了一个个社团，如应社、几社、匡社、羽朋社、复社等。生活在苏州一带的戏曲作家也受到这种结社之风的影响，以曲会友。与以前的苏州籍戏曲家相比，他们之间有了更多的联系。他们经常在一起交流有关戏曲创作中的问题，或商讨戏曲音律，或合作剧本，如李玉的《清忠谱》写成后，便请毕魏、叶时章、朱素臣等一起修改，故卷首署曰：“苏门啸侣李玉元玉甫著，同里毕魏万后、叶时章雉斐、朱確素臣同编。”又卷末【尾声】云：“绿窗共把宫商辨，古调新词字句研，岂草草涂鸦伧父言。”



再如李玉的《一品爵》、《埋轮亭》，也是和朱佐朝合编的。又如《四大庆》、《四奇观》两剧，是由朱素臣、朱佐朝等四人合编的。另外，李玉在编撰《北词广正谱》时，朱素臣也参与校订。又张大复编撰《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》，也得到了李玉的帮助，有些资料是由李玉提供的。这样，在共同从事戏曲创作的活动中，这些苏州籍的剧作家便自发形成了一个编剧团体。并且由于他们在戏曲创作上有着相同或相近的艺术志趣和特色，故由此形成了一个戏曲创作流派。

苏州派的昆曲创作在内容与艺术上都有着共同或相近的特色。在内容上，都具有强烈的现实性与时代气息。这一特色与明末清初苏州这一带特定的社会现实有关。在明末，这里曾多次爆发市民群众反抗封建压迫的斗争。入清以后，又多次掀起反清斗争。苏州派剧作家大多是布衣之士，出身卑微。既目睹了明末社会的黑暗与市民的斗争，又经历了明亡后的社会大动乱。这样的社会地位与生活经历，使他们对现实社会有较深刻的认识，同情与支持市民群众的斗争。因此，在进行戏曲创作时，就具有相同的倾向，即以戏曲这种为市民所喜闻乐见的形式来直接过问社会现实，真实地反映和歌颂市民群众的反封建斗争。李玉的《清忠谱》、《万民安》都是直接描写明末苏州市民反抗封建压迫斗争的。叶时章的《琥珀匙》歌颂了江洋大盗、农民起义领袖金髯翁，把“绿林内”的农民起义领袖称为“救世菩萨”，而把庙堂中的封建统治者说成是“衣冠禽兽”，并为此而遭到封建统治者的迫害：“为有司所恚，下狱几死。”（《剧说》引



◎清戏画《清忠谱·五人义》(苏州中国昆曲博物馆藏)

◎湘昆朱佐朝《渔家乐·刺梁》剧照
孙金云——邬飞霞
雷子文——梁冀



《茧翁闲话》)有的剧作家还借历史题材来抒发对现实的感慨,如朱佐朝的《渔家乐》写东汉末年渔家女邬飞霞为父报仇,潜入东汉大将军梁冀府中,刺死梁冀。

入清以后,尽管清朝统治者采取了文化高压政策来扼杀汉族人民的反清情绪,但苏州派剧作家还是在剧作中曲折地反映社会现实。一是反映明清易代的动乱。李玉的《千忠戮》借明代皇室内部争夺帝位的斗争来反映明清易代的时政。二是宣扬忠义,以谴责那些投降清廷的士大夫。朱素臣的《未央天》、朱佐朝的《九莲灯》、《轩辕镜》等都描写了一些奴仆的忠义行为,借以抨击那些降清的明朝旧臣的变节行径。有的还借对历史上民族英雄抗击外族入侵的英勇行为的歌颂来激励人民的反清斗争。张大复的《如是观》(又名《倒精忠》)是根据南宋民族英雄岳飞被秦桧所害的历史事实创作的,写秦桧矫诏召岳飞班师,岳飞不奉诏,以计大胜金兵,并迎徽、钦二帝还朝,最后将秦桧处死。显然,作者将历史上的悲剧翻案改成喜剧,其寓意是十分明显的。

在艺术上,苏州派剧作家也有许多相同或相近的特色。首先,在剧作题材上,具有广泛多样性。由于他们都生活在社会下层,熟悉市民生活并了解他们的爱好与志趣,故多采用一些为市民观众喜闻乐见的题材来编写剧本,或真人真事,或民间传说,或历史故事,所谓“上穷典雅,下渔稗乘”(钱谦益《眉山秀·题词》)。其次,在语言上,由于苏州派作家编撰的剧本主要是供戏班演出的,为了照顾到文化水平较低的下层观众的观赏能力,剧作

◎ 李玉《一捧雪》曲谱抄本(苏州中国昆曲博物馆藏)





◎清初刊本李玉《人兽关》插图



◎清初刊本李玉《占花魁》插图



的语言都浅显易懂。此外，苏州派作家生活在昆曲之乡，都精通曲律，故剧作大都合律，能搬上舞台演唱。

李玉（约1591—1671）是苏州派的代表

作家，字玄玉、元玉，号苏门啸侣、一笠庵主人。吴县（今苏州）人。关于其身世，据当时与李玉有交往的吴伟业说，他是一个“好奇学古士”，才华横溢，学识渊博，“其才足以上下千载，其学足以囊括艺林”（《北词广正谱·序》）。但他仕途不顺，“连厄于有司”，屡试不中，直到明亡前，才得中副榜。“甲申以后，绝意仕进”，专心昆曲创作，“以十郎之才调，效耆卿之填词”。另据清焦循《剧说》卷四载：“元玉系申相国家人，为申公子所抑，不得应科试，因著传奇以抒其愤，而《一》、《人》、《永》、《占》尤盛传于时。其《一捧雪》极为奴婢吐气，而开首即云‘裘马豪华，耻争呼贵家子’，意固有在也。”

李玉的剧作颇丰，共有三十四种传奇，今存《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《清忠谱》、《千忠戮》、《眉山秀》、《牛头山》、《万里圆》、《两须眉》、《太平钱》、《麒麟阁》、《五高风》、《昊天塔》、《风云会》、《七国记》、《连城璧》、《一品爵》等十八种。另编有《北词广正谱》。

李玉的剧作在内容上与其他苏州派作家一样，也充满了强烈的时代气息，真实地反映



◎李玉《千忠戮·惨睹》剧照

俞振飞——建文帝

郑传鉴——程济



了明末清初这一特定历史时期的社会现实。李玉的剧作以明清易代为界，可分为明末与清初两个阶段。在明末所作的剧作中，较真实地反映了当时的一些重大社会时事，如《万民安》和《清忠谱》。

此外，李玉还对当时的世风险恶、道德沦丧的社会现实作了揭露与抨击。如《一捧雪》，传说是根据严嵩父子谋夺王思质家传的《清明上河图》的事编撰的，作者通过对汤勤这一势利小人的鞭挞，针砭了当时翻覆炎凉的社会风气。又如《人兽关》，通过对桂薪这一人物的刻画，对当时见利忘义的险恶世风给予了抨击。

在入清以后的剧作中，李玉不仅真实地反映了明清易代的动乱现实和民族矛盾，而且抒发了对满清统治者的愤懑，寄托自己的

◎《占花魁》剧照

王 芳——花魁女
俞玖林——秦 钟





故国之思。《千忠戮》一方面通过燕王朱棣攻破南京后，大肆杀戮前朝旧臣，建文君臣各自逃生的情节，较真实地反映了清兵南下、明王朝覆灭时的动乱现实；另一方面塑造了程济、吴学成、朱景光、方孝孺等为建文帝尽忠的忠臣形象，表达了自己对那些坚守气节的明朝旧臣的倾慕，寄托了自己的民族感情。《万里圆》作者是根据明清易代时发生在苏州的真人真事编撰的，通过黄孝子跋涉万里寻亲时的所见所闻，形象地描绘了清初动乱的社会现实，真实地描写了清兵南下后，对江南汉族人民的残酷杀戮，给人民造成的苦难，借此寄寓自己的亡国之痛。

为逃避清朝统治者文字狱的迫害，李玉在入清后的剧作中，还借对历史上民族矛盾的描写来反映清初满汉之间的矛盾，如《牛头山》写岳飞抗击金兵的故事，《昊天塔》写杨家将抗击辽兵入侵的故事。在这些剧作中，通过对岳飞、杨家将等历史上的民族英雄精忠报国、英勇抗击外族入侵的歌颂，表达民族意识，激励爱国热情，鼓舞汉族人民起来反抗外族的统治。

在李玉的剧作中，描写青年男女爱情的也占有相当的比重。《占花魁》、《眉山秀》、《千里舟》、《罗天醮》等都是写婚恋故事的。在这些剧作中，李玉描写了青年男女相互爱慕，坚贞不渝，历经波折和磨难，终成姻眷。与前代剧作家的爱情剧相比，李玉在这些以爱情为题材的剧作中，也增加了新的时代色彩，即表达了市民阶层的爱情与婚姻观念，例如《占花魁》中的卖油郎秦钟与妓女莘瑶琴，他们不计名利，真诚相爱，追求诚挚的爱情。



李玉的剧作不仅具有深刻的思想内容，而且也有着较高的艺术成就。首先是情节安排既曲折有致，富有戏剧性，又凝练紧凑，线索分明。冯梦龙曾称赞李玉的剧作“颖资巧思，善于布景”，“能脱落皮毛，掀翻窠臼，令观者耳目一新”，“文人机杼，何让天孙！”（《墨憨斋重订永团圆传奇叙》）

其次，在设置关目时，能够适应舞台演出的需要，既便于演员的表演，又顾及观众的观赏要求。对一些市民群众斗争的场面的设置，从舞台实际出发，采用各种人物先后登场、上下穿插或前台后台、场内场外相互配合的方法，使观众有如亲临其境，具有强烈的舞台效果。为了吸引观众，李玉在剧作中往往插入一些民间艺人说书、卖唱、串戏、跳社火等关目，而且这些关目又与剧本的内容有机结合在一起，既有助于增强舞台效果，又成为刻画人物性格、表现剧作主题的组成部分，如《清忠谱》中的说《岳传》、《麒麟阁》中的玩花灯。

李玉剧作的语言本色通俗。《千忠戮·惨睹》建文帝在逃亡途中所唱的【倾杯玉芙蓉】“收拾起大地山河一担装”一曲，既质朴自然，又有深邃的意境，酷似元曲的语言风格。而且，李玉剧作的语言也很当行，与人物的身份、性格相合。

另外，由于李玉精通曲律，因此，他的剧作声律工整。钱谦益曾评其所作：“既富才情，又娴音律。”（《眉山秀·题词》）

在明清剧坛上，李玉是一位承前启后的作家。在李玉以前，已经有戏曲家以写史来反映社会现实，如《浣纱记》和《鸣凤记》即是两部反映现实的历史剧与时事剧。而李玉继



◎苏州况(钟)公祠

◎朱佐朝《渔家乐·端阳》写意水墨画，樊少云绘



承和发展了前人的这一传统，把历史剧和时事剧的创作发展到了新的高度，无论在反映现实的广度和深度上，还是在艺术形式上，李玉剧作都比以前的历史剧和时事剧有了新的发展，并且对当时及后来的戏曲作家产生了很大的影响。清代中叶《长生殿》和《桃花扇》的产生，也与李玉的影响有关。

李玉不仅在创作方法上给当时及后世的戏曲作家们以积极的影响，而且他的剧作也

◎朱佐朝《艳云亭·痴诉点香》剧照

胡锦芳——肖惜芳

李鸿良——诸葛暗





深受广大观众的喜爱。清钱谦益《眉山秀·题词》云：“元玉言词满天下，每一纸落，鸡林好事者争被管弦，如达夫、昌龄声高当代，酒楼诸妓，咸歌其诗。”冯梦龙也说李玉“初编《人兽关》盛行，优人每获异犒，竞购新剧”。其《永团圆》剧“甫属草，便攘以去”（《墨憨斋重订永团圆传奇叙》）。为争观其剧，甚至出现了“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”的盛况。

苏州派除李玉外，还有朱佐朝、朱素臣、张大复、叶时章、毕魏、朱云从、盛际时、陈二白、丘园等人。

朱佐朝，字良卿。吴县（今江苏）人。生卒年不详。作有传奇三十五种，另与李玉合作传奇《一品爵》、《埋轮亭》，与其弟素臣等四人合作《四奇观》一剧。其代表作有《渔家乐》、《艳云亭》、《九莲灯》、《吉庆图》、《寿荣



◎朱佐朝《寿荣华·夜巡》剧照
侯永奎——卞九州



◎张大复《天下乐·嫁妹》戏画，
樊少云绘



◎朱佐朝《渔家乐·卖书》剧照

杨晓勇——简人同

张建传——邬渔翁

◎丘园《虎囊弹·山门》剧照

雷子文——鲁智深



华》等,是昆曲的传统剧目,其中《渔家乐·相梁刺梁》、《艳云亭·痴诉点香》等一直在舞台上盛演不衰。

朱佐(1621?—1701后),字素臣,号革庵。江苏吴县人。朱佐朝之弟,作有传奇十九种,今存十一种。其作多反映社会现实,揭露当时吏治的黑暗,而且具有较高的艺术性,故流传甚广。其代表作《十五贯》(又名《双熊梦》)演况钟审理冤狱的故事,不仅在当时的昆曲舞台上盛传,而且在1956年经浙江昆苏剧团改编演出后,受到了当代观众的欢迎,广为流传。

张大复,又名彝宣,字心其、星期。因寓居枫桥寒山寺,自号寒山子。江苏吴县人。作有传奇三十种,杂剧六种,另编有《寒山堂曲谱》、《南词便览》、《元词便考》、《词格备考》等。张大复信佛,故其作品多写因果报应、神鬼迷信之事。代表作《如是观》、《天下乐》,其中《天下乐·嫁妹》是昆曲舞台上的常演剧目。

叶时章(1612?—1695?),字稚斐,又作雉斐,又字美章,号牧拙。吴县人。出身望族,祖父叶初春曾官至礼部左给事中。叶时章早年也曾有志于科举功名,入清后便放弃功名之念,寄情声歌词曲。作有传奇十种,另与朱素臣、丘园、盛际时合作《四大庆》。今仅存《英雄概》、《琥珀匙》两种,两剧分别描写了杨么和黄巢领导的农民起义。



丘园（1617—1690），字屿雪，隐居于坞邱山，故自号坞邱山人、坞邱先生。苏州府常熟县人。性刚直不羁，喜放浪形骸，纵情诗酒。精通音律，“分寸节度，累黍不差。梨园弟子畏服之，每至君里，心辄惴惴，恐一登场，不免为周郎所顾也”（《海虞诗苑》卷六）。作有传奇九种，今存《党人碑》、《御袍恩》、《幻缘箱》三种及《虎囊弹》中《山门》等折子戏。

毕魏(1623—?)，字万后，一作万侯，号晋卿，别署姑苏第二狂。题其居曰滑稽馆、梦香室。江苏吴县人。少有奇才，作有传奇六种，今存《三报恩》、《竹叶舟》两种。

朱云从，字际飞、雯虬，吴县人。生平事迹不详。作有传奇十四种，今存《龙灯赚》、《儿孙福》两种，其中《儿孙福》中的《别弟》、《报喜》、《宴会》、《势僧》、《福圆》、《下山》等是昆曲中经常上演的折子戏。

盛际时，字昌期。江苏吴县人。生平事迹不详。作有传奇四种，今存《人中龙》、《胭脂雪》两种。另与朱素臣等合作《四大庆》传奇。

陈二白，字于令，长洲（今苏州）人，生平事迹不详。作有传奇三种，今存《称人心》、《双冠诰》两种。其中《双冠诰》是昆曲舞台上常演的剧目，并被改编成地方戏，如京剧《三娘教子》便是据此剧改编的。

◎清钞本张太复《醉菩提》书影

◎清康熙抄本张大复《如是观》

书影



◆ 李渔的戏曲创作与戏曲理论

李渔（1611—1680），初名仙侣，字笠鸿，一字谪凡，后字笠翁，号天徒，别署笠道人、湖上笠翁。兰溪（今属浙江）人。学识渊博，才华横溢，但乡试不第。入清后，移家杭州、金陵，从事戏曲、小说的创作，同时还畜养了一个由家姬为主要成员的昆曲戏班，自任导演，到各地演出，以此维持生计。著作颇多，诗文杂著有《笠翁一家言全集》，小说有《十二楼》、《无声戏》等，昆曲剧作有《怜香伴》、《奈何天》、《比目鱼》、《蜃中楼》、《风筝误》、《慎鸾交》、《凰求凤》、《巧团圆》、《玉搔头》、《意中缘》等十种，合称《笠翁十种曲》。戏剧论著有《闲情偶寄》，后人将其中的《词曲部》、《演习部》单独刊行，题作《李笠翁曲话》。

李渔编撰戏曲的主要目的是“砚田糊口”，因此，他的戏曲创作带有明显的商业倾向。为了博得观众的欢迎，获取较好的经济收益，他在剧作的内容上多迎合观众的观赏情趣。李渔认为，观众看戏的目的就是销愁解闷，寻求欢乐，“传奇原为销愁设，费尽杖头歌一阙。何事将钱买哭声？反令变喜成悲咽”（《风筝误·释疑》）。因此，他在剧中多写欢

◎李渔画像





◎《风筝误》剧照

王世瑶——戚友先
孙肖远——詹爱娟

乐，自称：“唯我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”（同上）这种供人销愁解闷以取悦观众的创作宗旨，使李渔的剧作不能像与他同时代的苏州派剧作家一样广泛而深刻地反映当时社会的重大问题，而且与他自己那些直接反映当时动乱的社会现实的诗作相比，也是十分逊色的。在李渔的剧作中，多写男女情爱之事，虽也有对青年男女追求真诚幸福的爱情行为加以肯定与歌颂，如《比目鱼》中的谭楚玉与刘藐姑、《蜃中楼》中的舜华与柳毅的爱情，但在描写男女情爱时，也多有庸俗的描写，如在《慎鸾交》、《怜香伴》中，都写了妻子主动替丈夫纳妾，《凰求凤》写了三个女子同争一个男子的情节。

不过，李渔在剧作中也多少描写了一些社会现实。在《风筝误》中描写的掀天大王聚众起义，就是因当时社会黑暗，官逼民反的结果，“朝中群小肆奸，各处贪官布虐，人民嗟怨，国势倾危”（《风筝误·习战》）。只是李渔对这些黑暗现象的揭露与抨击比较巧妙，多是冷嘲热讽式的，即寓庄于谐，寓愤于笑。例

◎清顺治刊本《笠翁十种曲·风筝误》插图





◎清顺治刊本《笠翁十种曲·伶香伴》插图

◎清顺治刊本《笠翁十种曲·巧团圆》插图



如在《意中缘》中,以揶揄诙谐的笔调对阉党加以嘲讽。又如在《风筝误》中,把征蛮的四员大将称作“钱有用”、“武不消”、“闻风怕”、“俞(遇)敌跑”,并讥嘲曰:“只知钱有用,都言武不消,今日闻风怕,明朝俞(遇)敌跑。”(《风筝误·请兵》)

李渔剧作在艺术上的成就,在清初的曲坛上可以说是首屈一指的。杨恩寿评其作“位置、脚色之工,开合、排场之妙,科白、打诨之宛转入神,不独时贤罕与颉颃,即元、明人亦所不及,宜其享重名也”(《词余丛话》)。情节新奇,是李渔剧作的一个重要艺术特色。他曾自称在创作中“不效美妇一颦,不拾名流一唾,当世耳目为我一新。使数十年来,无一湖上笠翁,不知为世人减几许谈锋,增多少瞌睡”(《与陈学山少宰》)。李渔剧作中所描写的情节大都为前人所未写过的或写而未尽的,有些则取材于现实生活中的一些反常事情。如误会与巧合,这是生活中的偶然事件。李渔在剧作中多采用误会与巧合来设置喜剧性的情节,组织曲折幽深的戏剧冲突,从而造成妙趣横生的喜剧效果。而这些情节虽出乎常情之外,但又在情理之中。即如李渔自己所说的,“新而妥,奇而确”(《窥词管见》)。樗道人评其《巧团圆》曰:“笠翁之著述愈出愈奇,笠翁之心思愈变而愈巧。读至《巧团圆》一剧,而事之奇观止矣,文章之巧亦观止矣!”(《巧团圆·序》)

结构严谨,也是李渔剧作的重要艺术特色。明清传奇一般都为长篇,结构松散,情节冗长,这是传奇创作中的通病。而李渔的剧作在结构上却具有紧凑严谨的优点。虽然每一



部剧作中都有多组矛盾冲突，情节也曲折复杂，但都线索分明，主线突出，情节安排井然有序。而具体安排情节时，又十分注重“密针线”，保持情节与情节之间的前后照应。

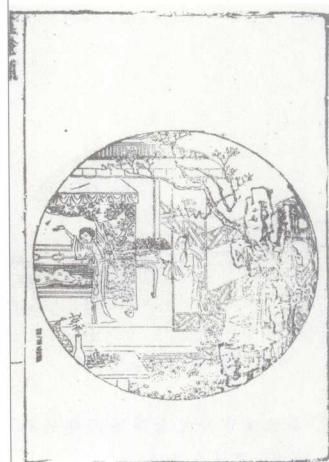
善于安排科诨，这也是李渔剧作艺术上的一个特色。李渔很重视科诨的作用，把科诨看做是“看戏之人参汤也，养精益神，使人不倦，全在于此”（《闲情偶寄·词曲部》）。在他的剧作中，几乎每一部戏都安插了一些精彩滑稽的科诨，以调剂舞台气氛，增强喜剧效果。

另外，李渔认为戏曲“专为登场”而作，故他十分注重剧作的演出效果。一般文人的剧作往往注重曲词与情节，很少对剧中角色的动作以及场景、砌末等作详细的提示与说明，故很难直接搬上舞台，必须经过导演和曲师的处理后才能上演。而李渔的剧作能顾及演出的需要，他自己又具有丰富的舞台经验，因此，他对剧作所规定的场景、砌末和角色的动作都作了详细的提示。这些提示，其实就是导演对舞台调度和演员动作的说明，故其剧作具有较强的舞台性，不经导演处理，就可直接演出了。诚如他在《与某公》的信中称：“此剧上半已完，可先付之优孟。自今日始，又为下场头矣，月杪必竣，竣后即行。”可见，他的剧作一写成便可上演。

李渔的戏剧论著主要是《闲情偶寄》中的《词曲部》与《演习部》，《词曲部》分别从结构、词采、音律、宾白、科诨、格局等六个方面论述了昆曲的创作问题；《演习部》则从选剧、变调、授曲、教白、脱套等五个方面对昆曲的演出作了论述。



◎清顺治刊本《笠翁十种曲·比目鱼》插图



◎清顺治刊本《笠翁十种曲·玉搔头》插图

关于戏剧创作,李渔首先强调“填词专为登场”,剧作家在编撰剧本时,必须处处从舞台演出的实际出发,时时顾及剧作的舞台效果,要“手则握笔,口却登场,全以身代梨园。复以神魂四绕,考其关目,试其声音,好则直书,否则搁笔”(《闲情偶寄·词曲部》,以下未注出处者同此)。因此,李渔的编剧理论也能紧密联系舞台演出实际,着重对剧本的题材、结构、语言、音律等与舞台关系密切的几个问题作了论述。

关于题材,李渔提出了“脱窠臼”的主张,认为:“填词之难,莫难于洗涤窠臼,而填词之陋,亦莫陋于盗袭窠臼。”但脱窠臼,寻求新奇的题材,并不等于追求荒诞,胡编乱造。李渔在提倡“脱窠臼”的同时,又提出了“戒荒唐”的主张,所写之事“只当求于耳目之前,不当索诸闻见之外”。

关于结构,李渔自称:前人“填词首重音律,而予独先结构”,并提出了“立主脑”、



◎今兰溪市为纪念李渔而建的芥子园(原址在金陵)



“减头绪”、“密针线”等三种方法。所谓“立主脑”，就是要确立剧本的中心事件和主要人物，使整本戏“始终无二事，贯穿只一人”。所谓减头绪，也就是必须紧密围绕“主脑”来选择关目，设置线索，安排人物。凡与“主脑”关系不大的关目、线索、人物，必须毫不痛惜地减去，使剧本“思路不分，文情专一”，“止为一线到底，并无旁见、侧出之情”。所谓密针线，就是前后照应，剧作家“每编一折，必须前顾数折，后顾数折，顾前者欲其照映，顾后者便于埋伏”。使剧中的事件发展与人物的性格、语言前后统一，整个剧本浑然一体，天衣无缝。

关于戏曲语言，李渔提出了“贵显浅”的主张。“传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”同时，由于戏曲是代言体的表演艺术，故剧中人物的语言也必须个性化。为此李渔提出了“语求肖似”的要求，“说一人，肖一人，勿使雷同，勿使浮泛”。“说张三要像张三，难通融于李四”。

关于戏曲音律，李渔提出了“恪守词韵”、“凛遵曲谱”、“鱼模当分”、“廉监宜避”、“慎用上声”、“少填入韵”等具体要求。

关于戏曲表演，李渔首论“选剧”。他称“吾论演习之工，而首重选剧”（《闲情偶寄·演习部》，下同），那么哪一种剧本是好的呢？李渔认为，除了剧本的艺术性外，内容上的合人情，这是首要标准。因为戏曲所表演的“离合悲欢，皆为人情所必至”。因此，若把那些“说人情物理者”搬演出来，一定能受到观众

◎清代苏州织造署(府),负责为宫廷选送戏班。康熙南巡时,在此观剧



◎苏州织造府内瑞云峰



的欢迎，“千古相传”；反之，凡违背人情物理的剧作，必然是没有艺术生命力的，“凡见此等无情之剧，或弃而不点，或演不终篇而斥之使罢”。选定剧本后，还须对剧本作必要的改编，使其适应演出的要求。对此，李渔提出了“缩长为短”与“变旧成新”的两种改编方法。

关于扮演，李渔提出：演员在演剧之前，首先要“解明曲意”，即细致深刻地领会剧本的主题思想和人物的性格特征。“解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情。”另外，演员在台上表演时，要处理好唱与乐器伴奏的关系，要“以肉（演唱）为主，而丝竹（乐器伴奏）副之”。若反客为主，乐器伴奏掩盖了演员的演唱声，便会影响视听效果，“是座客非为听歌而来，乃听鼓乐而至矣”。



◆ “南洪北孔”与昆曲再度繁盛



清代康熙中期，在昆曲界出现了两位杰出的传奇作家——洪昇和孔尚任，史称“南洪北孔”。他们分别以自己的杰作《长生殿》与《桃花扇》轰动曲坛，给传奇创作注入了新的活力。

洪昇（1645—1704），字昉思，号稗畦（一作裨村）。浙江钱塘（今杭州）人。出身官宦之家，高祖洪椿任明都察院右都御史，父洪起鯨在清初也曾出仕，母亲黄氏是大学士黄机之女。他幼年从陆繁弨、毛先舒学，康熙七年（1668）春入北京国子监肄业，因未能求得功名，第二年的秋天便回到故乡。后因旁人离间，与父母关系恶化，从而失去了优裕的物质条件。他为生活所迫，不得不再次上京谋生。从三十岁到四十六岁间，他基本上是在北京度过的。在京期间，历经坎坷，卖文度日。就在这种穷困潦倒的日子里，他在康熙二十七年（1688）写成了《长生殿》传奇。但《长生殿》的问世，不仅没有改变洪昇的艰难处境，反而给他带来了更大的不幸。在剧本写成的第二年秋天，因在国丧期间演出《长生殿》，他被革除国子监生籍。他的朋友侍读学士朱典、贊善赵执信、台湾知府翁世庸等也因观看演出

◎孔尚任画像
(中国历史博物馆藏)



而被革职。故时人作诗云：“可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头。”（清梁绍壬《两般秋雨庵随笔》）他被革除太学生学籍后，第二年便携家眷返回杭州。康熙四十三年（1704）春末，应江南提督张云翼之邀，前往松江。张云翼待之为上宾，设筵上演《长生殿》。江宁织造曹寅听说后，也邀其来宁，集南北名流，在织造府共观《长生殿》，连演三昼夜，一时传为盛事。六月，自江宁回杭，途经浙江乌镇，酒后登舟，失足堕水而死。一生作有《长生殿》、《回龙院》、《锦绣图》、《闹高唐》、《节孝坊》、《天涯泪》、《青衫湿》、《长虹桥》等传奇，《四婵娟》、《回文锦》杂剧，另有诗词集《啸月楼集》、《稗畦集》、《稗畦续集》、《骚韵注》、《昉思词》、《四婵娟室填词》、《啸月楼词》等，但大多失传。

《长生殿》描写的是唐明皇李隆基与杨

◎《长生殿·小宴惊变》剧照

俞振飞——唐明皇

言慧珠——杨玉环





◎《长生殿·小宴》剧照

俞振飞——唐明皇

李蔷华——杨玉环

玉环的恋情故事。李、杨的故事已多次为人描写,如元代白朴的《梧桐雨》杂剧,明代吴世美的《惊鸿记》传奇。与前人同类题材的剧作相比,洪昇的《长生殿》在主题上突出表现和歌颂了李、杨生死不渝的爱情。他在第一出《传概》中指出:“借太真外传谱新词,情而已。”在处理素材时,他只采用有利于表现李、杨爱情的史实或传说,“凡史家秽事,概削不书”(《长生殿·自序》),例如删去了有关杨玉环原为寿王妃子及与安禄山私通的秽事。又在具体安排故事情节时,前二十四出写李、杨由合到离,也写了两人的爱情逐渐由不专一到专一;后半部二十五出则写两人由离到合,马嵬之变后,两人虽生离死别,但皆坚守着真情;由于两人对爱情的精诚执着,最终感



◎清康熙碑刻草堂藏板
(苏州中国昆曲博物馆藏)扉页
书影

动了天帝，准许两人同升天庭，永远结为夫妇。在前半部写两人由合到离的过程时，作者也写了李隆基“弛了朝纲，占了情场”，并对此加以谴责，所谓“乐极哀来，垂戒来世”(《长生殿·自序》)。但这一方面的内容，是为表现两人由合到离作铺垫的。

《长生殿》在艺术上有着较高的成就。首先是历史真实与艺术真实的有机统一。剧作写的是两个历史人物的故事，而作者取材时，既尊重历史，又不为历史记载所拘。对于一些重要的事实，基本按照历史记载来描写，而对于一些细节，则根据剧作主题的需要，作了剪裁与艺术虚构。其次，结构严谨紧凑，又富于戏剧性。全剧安排了三条线索：一条是李、杨的爱情，一条是杨国忠和安禄山之间的勾心斗角，一条是郭子仪、陈元礼与李、杨、杨国忠、安禄山之间的斗争。全剧以李、杨的爱情为主线，其他两条作为副线随着主线的发展穿插展开。另外，由于洪昇精通曲律，且又得到昆曲音律家徐麟的校订，故剧作的曲律十分严整。

《长生殿》问世后，立即引起了强烈的反响，成为当时曲坛上盛行的剧目，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”(清徐麟《长生殿·序》)。“爱文者喜其词，知音者赏其律，以是传闻益远。畜家乐者攒笔竞写，转相教习，优伶能是，升价什佰。”(清吴舒凫《长生殿·序》)

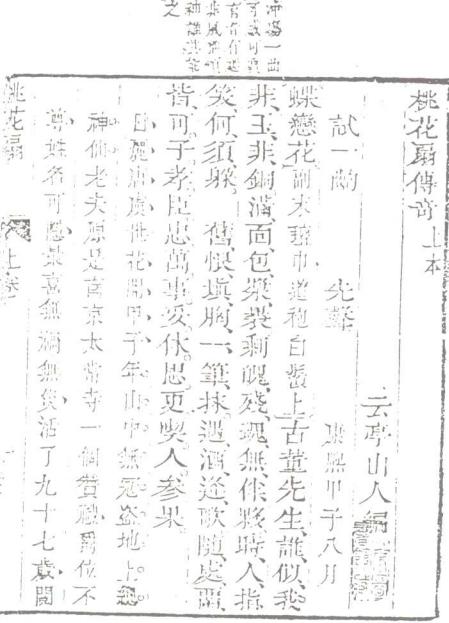
孔尚任(1648—1718)，字聘之、季重，号东塘、岸堂，自署云亭山人，山东曲阜人，是孔子六十四代孙。早年在曲阜石门山中发奋读书，康熙十七年(1678)曾去济南参加乡试，



未中而归。康熙二十三年(1684),康熙南巡,回京时路过山东,到曲阜祭孔,孔尚任被荐举在御前讲经,得到康熙的褒奖,破格授予国子监博士,第二年奉召入京。次年,受命随工部侍郎孙在丰出使淮扬,参加疏浚黄、淮海口工程,直到康熙二十九年(1690)还朝。这一时期的生活对他创作《桃花扇》有很大的影响。淮扬一带正是当年南明王朝的根据地,即《桃花扇》本事发生的所在地。孔尚任利用这次出差机会,到扬州、南京等地广泛拜访明朝遗老,搜集南明野史。康熙三十八年(1699)六月,经过二十年苦心经营、三易其稿的《桃花扇》终于写成。就在《桃花扇》问世的这一年秋天的一个晚上,康熙派内侍向孔尚任索要《桃花扇》稿本。孔尚任匆忙从张平州处觅得



◎ 山东曲阜孔林中的孔尚任墓



◎《桃花扇》，清康熙四十七年（1708）原刊本书影

一个抄本，连夜送进宫去。与洪昇一样，《桃花扇》的问世与盛行，也给孔尚任带来了祸害。康熙三十九年（1700），孔尚任刚晋升为广东清吏司员外郎，不久即以“疑案”被罢官。一般都认为这与《桃花扇》有关，因《桃花扇》所表现的民族感情触怒了康熙。罢官后，孔尚任又在北京逗留了两年，至康熙四十二年（1703）冬离京回到曲阜，康熙五十七年（1718）春死于家中。他一生作有传奇《桃花扇》、《小忽雷》（与顾彩合作），诗文集《出山异数记》、《湖海集》、《绰约词》、《岸堂文集》等。

《桃花扇》写的是复社名士侯方域与秦淮名妓李香君的爱情故事。以两人的悲欢离合为线索，真实地反映了南明王朝覆灭的历史。所谓“借离合之情，写兴亡之感”（《桃花扇·先声》）。作者在剧前的《小引》中表明：“《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。”作者首先在剧作中揭示了南明王朝上层统治集团的腐朽与政治的黑暗，是南明王朝覆灭的最根本的原因；统治集团内部的勾心斗角，争权夺利，也是南明王朝覆灭的重要原因。其次，作者通过对李香君、柳敬亭、史可法等人物形象的塑造，寄寓了自己的兴亡之感与民族感情。正因为《桃花扇》具有这样深刻的思想性，故在当时引起了观众强烈的反响，产生了很多的社会效应：“长安之演《桃花扇》，岁无虚日……笙歌靡丽之中，或有掩袂独坐者，则故臣遗老，灯烛酒阑，唏嘘



而散。”（清金埴《壑门吟带·题阙里孔稼部尚任东塘〈桃花扇〉传奇卷后》）

《桃花扇》是一部历史剧，在处理历史与艺术的关系上，与《长生殿》有着相同的特色。作者在塑造人物形象和组织故事情节时，十分注重历史的真实，在剧本前面，还特地附有《桃花扇本末》和《桃花扇考据》两文，表明剧中情节的来源，皆有史料可证。但在运用这些史料时，又不拘泥于历史，而是根据剧作主题的需要，作了艺术加工与提炼，使历史真实与艺术真实得到了有机的统一。

《桃花扇》反映的场面十分宏大，但全局的结构很严谨，线索清楚。作者将侯方域与李香君的离合之情作为中心线索，贯穿全剧始终，再联系这一中心线索来展开南明王朝兴亡的历史图景。“离合之情”与“兴亡之感”



◎康熙、雍正间西园刻本
《桃花扇》书影

桃 花 扇

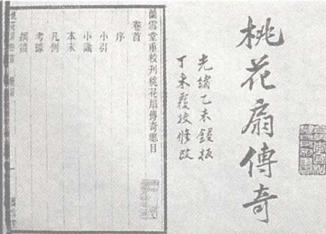
◎《桃花扇》剧照

石小梅——侯方域

赵 坚——苏昆生

江苏省昆剧院演出





◎光緒年间兰雪堂刻本《桃花扇》书影

紧密地糅合在一起，两者连环相牵，互相生发。同时，又将既是侯、李两人的定情之物，又与南明兴亡有着联系的一把桃花扇贯穿全剧始终。作者在剧前的《凡例》中指出：“桃花扇譬则珠也，作《桃花扇》之笔譬则龙也。穿云入雾，或正或侧，而龙睛龙爪总不离乎珠，观者当用巨眼。”这样就通过侯、李的悲欢离合，把南明王朝兴亡的庞大的历史内容有机地连贯在一起，使全剧虽然反映的历史场面广阔复杂，但结构严谨。

《桃花扇》在塑造人物形象上也很有特色。剧本前面有《纲领》一篇，将剧中人物按其不同的地位分在左、右、奇、偶、经五部中。左、右两部是表现剧中的“离合之情”的，奇、偶两部则是表现南明兴亡的，在这两部中，又按他们不同的政治态度分为中气、戾气、煞气等。经部则是张瑶星与老赞礼两人，一经一纬，分别起着总结离合之情和兴亡之感、点明主题的作用。确定了人物在剧中的地位和所起的作用后，作者便以此为纲，来具体塑造这些人物形象。

由于《桃花扇》反映了重大的社会现实，且有着较高的艺术成就，因此，在问世后，立即受到了人们的重视，戏班纷纷上演，“王公荐绅，莫不借钞，时有纸贵之誉”（《桃花扇·本末》）。

乾隆年间，由黄图珌编撰、后经民间艺人改编的《雷峰塔》（俗称《白蛇传》）是当时流行甚广的一部剧作，在内容上和艺术上都有着较高的舞台成就。

黄图珌（1700—？），字容之，号守真子，别署蕉窗居士。江苏华亭（今上海市松江）



人。清雍正时任杭州、衢州同知。作有《雷峰塔》、《栖云石》、《梦钗缘》、《解金貂》、《梅花笺》、《温柔乡》六种传奇，合称《排闷斋传奇》。另有《看山阁集闲笔》，其中的《词曲》章是有关戏曲的评论。

《雷峰塔》传奇是根据明代冯梦龙的《白娘子永镇雷峰塔》小说改编的，剧中主要情节皆取自小说。因此，作为主要人物的白娘子的形象也继承了小说中积极的一面，即描写了白娘子对爱情的执着追求。但由于作者想通过这一故事来宣扬封建礼教与佛道思想，使得白娘子身上仍有着浓厚的妖气，这就损害了白娘子的形象。剧本最后以法海埋白蛇于土中，建塔镇压其上，许宣随法海出家作结。由于黄图珌的《雷峰塔》所敷演的是民间早已流传的白娘子故事，因此，剧本写成后就在舞台上流传开了。黄图珌自称：剧作“方脱稿，伶人坚请以搬演之”（《看山阁全集·观演〈雷峰塔〉传奇小引》）。“一时脍炙人口，轰传吴越间”（《看山阁全集·伶人请新制〈栖云石〉传奇行世小引》）。

《雷峰塔》传奇在演出过程中，民间艺人们又不断对它加以修改。现存的乾隆年间一部梨园旧钞本《雷峰塔》，就是经陈嘉言父女改动后的演出本。陈嘉言是清乾隆年间扬州昆曲戏班“老徐班”中的丑脚演员，李斗《扬州画舫录》谓老徐班诸伶中，“三面以陈嘉言为最，一出鬼门，令人大笑”。可见他是具有丰富舞台经验的艺人。他删去了黄本中的《回湖》、《彰报》、《忏悔》、《赦回》、《捉蛇》等出戏，增加了《端阳》、《求草》、《水斗》、《断桥》等出戏，这不仅为白娘子脱去了一些妖

◎《雷峰塔·断桥》剧照
陈德霖——白娘子
余玉琴——青儿



气，而且也丰富了白娘子的形象，赋予了原作反封建意义，同时，在艺术形式上使之更切合舞台实际。因此，经陈嘉言父女改编的《雷峰塔》传奇，深受观众的欢迎，在当时广为流传，“盛行吴越，直达燕赵”（《看山阁全集·观演〈雷峰塔〉传奇小引》）。

陈嘉言父女改编的旧钞本只在梨园中传钞，没有正式刊行。到了乾隆三十六年（1771），又产生了由“岫云词逸改本、海棠巢客点校”的《雷峰塔》传奇。岫云词逸即方成培，字仰松，别署岫云词逸，徽州人。作有传奇《雷峰塔》、《双泉记》，另有《方仰松词矩存》、《香研居词麈》、《听奕轩小稿》、《香研居谈咫》等。

方本《雷峰塔》是在旧钞本的基础上改编而成的。编者在《自序》中表白修改《雷峰塔》的动机与经过说：“岁辛卯，朝廷逢璇闔之庆，普天同忭，淮商得恭襄盛典。大学士大中丞高公，语银台李公，令商人于祝嘏新剧外，开演斯剧，祇候承应。余于观察徐环谷先生家屡经寓目，惜其按节氍毹之上，非不洋洋盈耳，而在知音翻阅，不免攒眉，辞鄙调讹，未暇更仆数也。因重为更定，遣词命意，颇极经营，务使有裨世道，以归雅正。”而在具体修改时，“较原本曲改十之九，宾白改十之七。《求草》、《炼塔》、

◎《雷峰塔·断桥》剧照
梅兰芳——白娘子



《祭塔》等折，皆点窜终篇，仅存其目。中间芟去八出。《夜话》及首尾两折，与集唐下场诗，悉余所增入者。”从故事情节与人物形象的塑造来看，方本在旧钞本的基础上，对白娘子的形象作了进一步的改造。经过改编，赋予了她更多的人情味，突出了她对爱情的追求。最后增加了白娘子之子中状元、祭塔救母以及终得团圆的情节，迎合了观众的观赏情趣。另外，方本在情节安排上，也较旧钞本紧凑，更符合舞台演出的要求。从此以后，昆曲舞台上流行的《雷峰塔》或《白蛇传》，实际上都出于方成培的改本。

由上可见，《雷峰塔》传奇在流传和演出过程中，在故事情节与艺术形式上，都不断地得到改进与提高，不断地完善。因此，这一剧目也深受广大观众的喜爱。直至今天，仍是昆曲舞台上保留的传统剧目，常演不衰。



◎《雷峰塔·水斗》剧照
尚小云——白娘子



◆ 清代中晚期昆曲由盛而衰

◎清康熙《万寿盛典图》中的昆曲演出画幅

清代中叶，由于统治者采取了一系列缓和民族矛盾和恢复生产的措施，使这一时期社会安定，经济得到了较大的发展，出现了历史上所谓的“康乾盛世”。尤其是江南一带的城市经济又恢复了明代中叶至明末的繁荣，曾因明清易代而一度受阻的资本主义因素也逐渐得以发展。苏州的丝织业、松江的纺织业又恢复到了明代中叶以来的规模。这一时期的扬州，由于地处长江与运河的交会点，而成





了漕运要道,盐业发达,盐商云集,城市发展较快。为了适应富商与市民的娱乐需要,在这里汇集了大批昆班。同时,在乾隆十六年(1751)以后,弘历曾六次南巡,都要路过扬州。为了迎驾,盐商们组成了老徐班、德音班等“七大内班”,平时自娱,接驾时便用以承应。因此,在清代中叶,扬州成为与北京相并立的南北两大剧坛中心。清代钱泳《履园丛话》云:“梨园演戏,高宗南巡时为最盛,而两淮盐务中,尤为绝出,例畜花、雅两部,以备演唱。”



◎扬州清代寄啸山庄(今何园)中的水亭戏台

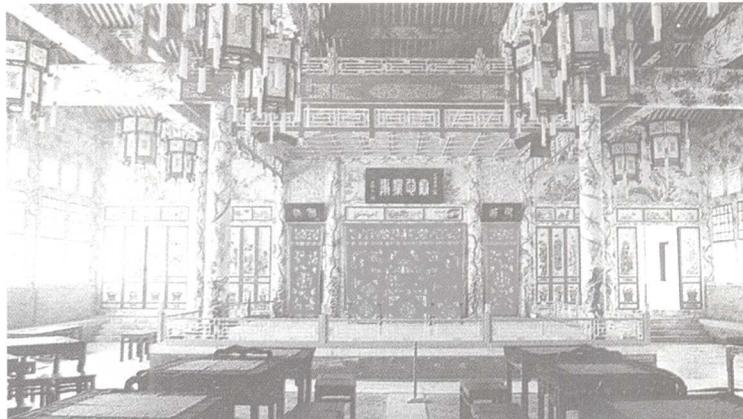


◎清宫漱芳斋戏台

◎清宫升平署戏台

苏州的城市经济在乾隆年间也有了进一步的发展与繁荣，资本主义因素继续增长，故当时的苏州仍是昆班的汇聚之处。乾隆时余集在《表叔吴在廷传》中云：“吴中商薮奇伎淫巧，悦耳目、荡心志之事，纵横杂沓于前。”（《秋室集古录》）据清乾隆四十八年（1783）苏州重修老郎庙的碑上记载，当时“合郡梨园”捐助银钱的戏班有集秀班、聚秀班、结芳班、撷芳班、集锦班、永秀班、萃芝班

◎北京清代恭王府内戏台



◎苏州清代怡园画舫斋，系拍曲之所





等四十六个昆班（见江苏省博物馆编《江苏省明清以来碑刻资料选集》）。在这众多的昆班中，以集秀班、合秀班、撷芳班最著名，生于清乾隆二十四年己卯（1759）的钱泳在《履园丛话》中称：“余七八岁时，苏州有集秀、合秀、撷芳诸班，为昆腔中第一部。”集秀班是清乾隆四十八年（1783）为在次年庆祝乾隆六十大寿而从苏州、扬州、杭州数百部戏班中选出的优秀演员组合而成的，清龚自珍《书金伶》一文对此有详细的记述。（见《定庵续集》）

在乾、嘉之际，各种地方戏开始崛起，昆曲趋向衰落。当时称昆曲为雅部，称地方戏为花部乱弹，出现了花雅争胜的局面（见李斗

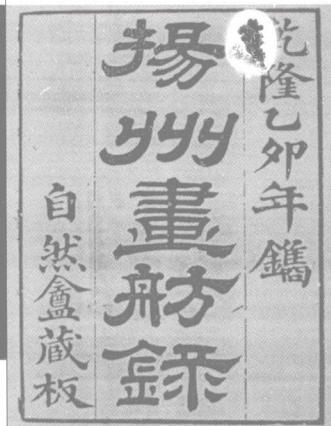


◎清乾隆时苏州桃花坞木刻庆春楼酒馆戏场

◎清乾隆时徐扬所绘《姑苏繁华图》中盘门外吴门桥畔优伶在楼台演唱昆曲的情景



◎《姑苏繁华图》中苏州乡村草台演出昆曲《打花鼓》



◎《扬州画舫录》原刻本扉页书影

◎清宫“内学”太监排演《长生殿》

《扬州画舫录》)。在扬州,当时盐商们为自娱与迎驾所畜养的戏班中,不仅有昆腔戏班,而且也有以善演各地方声腔的花部戏班。即使在苏州,也出现了花部逐渐战胜雅部的局面。钱泳在清代道光年间写《履园丛话》时,原来在乾隆年间为“昆腔第一部”的集秀、合秀、撷芳诸班“绝响久矣”,而当时观众“视《金钗》、《琵琶》诸本为老戏,以乱弹、滩王、小调为新腔。多搭小旦,杂以插科,多置行头,再添面具,方称新奇,而观者益众。如老戏一上场,人人星散矣,岂风气使然耶?”

道光、咸丰以后,昆曲创作也日益衰退,不仅作家与作品的数量比前一时期大为减少,而且在内容上缺乏现实内容和时代气息,剧作家或借作品来宣扬封建礼教,或借以抒发自己的闲情逸致,远离现实社会与下层民众。再从艺术上来看,这一时期的昆曲作品多为案头之作,或结构散漫,或音律不协,严重



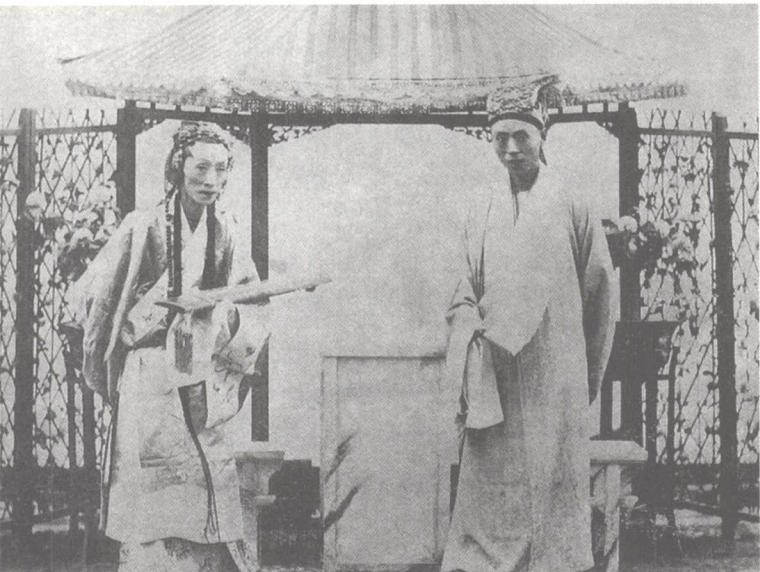


脱离舞台实际。因此,吴梅先生指出:“嘉、道之际,有曲无戏;咸、同以后,实无曲无戏矣。”(《中国戏曲概论》)

在乾、嘉、道、咸、同、光时期,昆曲作家还有张坚、唐英、张照、杨潮观、蒋士铨、沈起凤、仲振奎、梁廷枏、杨恩寿等人。

张坚(1681—1771以后),字齐元,号漱石,别署洞庭山人。江宁(今南京)人。少有文才,但屡试不第。曾游历齐、鲁、燕、豫及江、浙间,为幕僚,作《江南一秀才歌》自嘲,最后客死陕西汉中。作有传奇《梦中缘》、《梅花簪》、《怀沙记》、《玉狮坠》四种,时称“梦梅怀玉”,合刊为《玉燕堂四种曲》。《梅花簪》脱稿后,被江宁太晟昆班购去,改名《赛荆钗》搬演,受到观众的欢迎。(吴禹洛《梅花簪·序》)

唐英(1682—1756),字雋公,一作俊公,号叔子,晚号蜗寄老人。沈阳人,隶汉军正白



◎晚清昆曲名旦朱莲芬和小生陈桂庭合演《玉簪记·琴挑》



◎《昆剧全目》书影一，李翥冈抄本（原件藏苏州中国昆曲博物馆）

◎《昆剧全目》书影二，李翥冈抄本（原件藏苏州中国昆曲博物馆）



旗。康熙三十六年（1697）供奉内廷，雍正六年（1728）受命驻江西景德镇御器厂监督窑务。乾隆元年（1736）兼理淮安关税务，后又分别兼理九江关、广东粤海关税务。由于长期负责陶务，唐英对陶艺十分精通，“讲求陶法，于泥土、釉料、坯胎、火候，具有心得”。并亲自制作，其“所造者，世称‘唐窑’”（《清史稿·唐英传》）。著有《陶务叙略》、《陶人心语》。唐英爱好昆曲，自称：“余性情嗜音乐，尝戏编《笳箫》、《转天心》、《虞兮梦》传奇十数部。”（《梦中缘·序》）作有《古柏堂传奇》十七种。唐英虽嗜好昆曲，但他对花部并不排斥，认为：“高天爽籁通人籁，巴唱吴歛尽可听。”（《观土梨园演杂剧》诗）因此，他将花部中一些受到观众喜爱的剧目改编为昆曲，如《天缘债》、《巧换缘》、《梁上眼》、《双钉案》、《面缸笑》、《梅龙镇》、《十字坡》、《芦花絮》、《三元报》、《英雄报》等，都是据花部剧目改编而成，具有较好的思想性和艺术性。

张照（1691—1745），初名默，字得天，号泾南、天瓶居士。华亭（今上海市松江）人。官至刑部尚书。工书法，精通曲律，乾隆时与允禄一起主持续修《律吕正义》。作有《劝善金科》、《升平宝筏》、《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》等宫廷戏。昆曲折子戏《思凡》、《下山》等，即出自《劝善金科》之中。

杨潮观（1710—1788），字宏度，号笠湖。金匱（今江苏无锡）人。自幼聪颖，少时即有文名。乾隆元年（1736）中举，入实录馆供职。期满后，出任地方官，先后在山西、河南、北京、四川等地做官。在任上，正直清廉，关心民间疾苦，颇有政声。他在四川邛州任知州时，



觅得卓文君妆楼旧址，筑“吟风阁”，邀友人啸咏其间，并召艺人演戏助兴。因称其所作杂剧为《吟风阁杂剧》，共三十二种，每种一折，内容多为宣扬封建礼教，“假伶伦之声容，阐圣贤之风教”（杨懿《吟风阁杂剧·序》）。但其中也有一些反映民间疾苦的剧作，如《罢宴》写寇准生日撤宴之事，由于内容上可取，故较为流行，在昆曲舞台上，传唱至今。

蒋士铨（1725—1785），字心馀，号清容、藏园，晚号定甫，别署离垢居士。祖籍浙江长兴，先人姓钱，明亡后，迁居江西铅山，改姓蒋。少聪颖，九岁时，《礼记》、《周易》、《毛诗》皆能成诵。十一岁时随父游历燕、秦、赵、魏、齐、梁、吴楚间，后寓居山西泽州。乾隆十二年（1747）中举，二十二年（1757）始成进士，改庶吉士。二十五年（1760）庶吉士散馆，授职编修，充武英殿纂修。二十七年（1762）充顺天乡试同考官，寻充《续文献通考》纂修官。后因得罪权贵，乞假南归奉母。曾主讲绍兴蕺山书院、杭州崇文书院、扬州安定书院。母死后三年，又入京师，充国史修撰、记名御史。乾隆四十八年（1783）因患风痹，回南昌，三年后去世。一生著述宏富，诗文有《忠雅堂诗集》、《忠雅堂文集》，与袁枚、赵翼并称“江右三大家”。作有戏曲十六种，其中传奇八种，杂剧八种。《临川梦》、《冬青树》、《香祖楼》、《桂林霜》、《空谷香》、《雪中人》六种传奇与《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》三种杂剧合称为《藏园九种曲》，另加其他杂剧的合刊则称为《红雪楼十二种填词》。

沈起凤（1741—1802），字桐威，号蓑渔、红心词客。吴县（今苏州）人。清乾隆三十三



◎《昆剧全目》书影三，李耆冈抄本（原件藏苏州中国昆曲博物馆）

◎湖南桂阳水村戏台，建于清嘉庆三年（1789），桂阳为当时湘昆活动中心





◎蒋士铨《四弦秋·送客》写意画，樊少云绘

年(1768)举人，后屡试不第。乾隆四十五年(1780)、四十九年(1784)两次南巡时，曾受扬州盐务与苏州、杭州织造之聘，编写迎銮之剧。所作甚多，其友人石韫玉谓其“所著不下三四十种，当其时，风行于大江南北，梨园子弟登门而求者踵相接”(《红心词客四种·序》)。现仅存《才人福》、《文星榜》、《伏虎韬》、《报恩缘》四种传奇，合称《红心词客四种》。这四种曲全取材于苏州本地的风情人物和民间传说，且多用苏白，较受苏州一带的观众欢迎，但其作立意不高，多宣扬一夫多妻、因果报应，故虽有一定的舞台效果，但未能广为流传。

仲振奎(1749—1811)，字云涧，号红豆



村樵。江苏泰县人。嘉庆二年(1797),据曹雪芹的长篇小说《红楼梦》编成《红楼梦》传奇,其中有些情节取自《红楼后梦》和《红楼续梦》。据杨懋建《长安看花记》载,道光年间北京昆班演出的红楼戏,有的便是采用了仲振奎的这个剧本。

梁廷枏(1796—1861),字章冉,号藤花主人。广东顺德人。副贡生,曾任广东澄海县训导。林则徐任两广总督时,特聘他为幕宾,策划禁烟抗英。咸丰元年(1851)升任内阁中书,加侍读衔。一生著述甚多,诗文有《藤花亭诗文集》,史学与金石学方面有《南汉书》、《金石称例》等。戏曲有杂剧《江梅梦》、《圆香梦》、《昙花梦》、《断缘梦》四种,合称“小四梦”;传奇有《了缘记》,曲论有《藤花亭曲话》。

杨恩寿(1835—1891),字鹤俦,号蓬海,一作朋海,别署蓬道人。湖南长沙人。清同治九年(1870)举人。光绪初年授都转盐运使,官至湖北候补知府。诗词曲赋皆精,酷好昆曲。作有传奇《理灵坡》、《再来人》、《桃花源》、《麻滩驿》、《姽婳封》、《桂枝香》等六种,合称《坦园六种曲》,另有《鸳鸯带》、《双清影》两种,今佚。戏曲论著有《词余丛话》和《续词余丛话》。



◆ 昆曲工尺谱的产生与流变

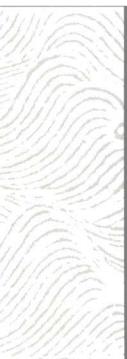
昆曲的唱谱采用的是唐宋以来的俗字谱，即用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等俗字来标注乐曲的音阶。昆曲工尺谱产生于魏良辅改革昆山腔以后。在此之前，南戏与北曲杂剧虽然在宋元时期就已经形成并流行了，但由于南戏采用了依腔传字的演唱方式，腔格固定，民间艺人以口耳相传的方式传习，故无须用工尺记谱；而北曲杂剧由于是随着弦乐器的伴奏，用近于说话的节奏与旋律来演唱，其所唱曲调的旋律有很大的随意性，故也不必用工尺字符来记谱，对曲调的腔格加以固定。到了魏良辅对南戏昆山腔加以改革后，南北曲的演唱方式发生了变化，即采用了依字声定腔的演唱方式，曲调的腔格由曲文的字声来确定。而同一曲调，由于曲文句式、字声的不同，便会产生不同的腔格。明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》云：“总是牌名，此套唱法，不施彼套；总是前腔，首曲腔规，非同后曲。”同一曲调没有相同的腔格，因此，即使是同一曲调，也须标注工尺，这样也就促成了昆曲工尺谱的产生。

另一方面，昆曲工尺谱的产生，也与文人清唱曲家的热心爱好有关。昆山腔经魏良辅



的改革,具有了婉转细腻的风格后,不仅为文人学士喜闻乐见,而且也激发了他们习唱新昆山腔的兴趣,听、唱昆曲在当时成了上流社会最主要的娱乐形式,一般的文人学士、封建士大夫都把作曲度曲,看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举。文人习唱昆山腔主要是出于自娱的目的,采用的是清唱的方式,因此,在明代中叶,涌现出了一批自作散曲自娱自唱的清唱作家。文人清唱家为了规范曲唱,便编订了用于清唱的曲谱。如当时的《吴歛萃雅》、《词林逸响》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲选,皆具有曲谱的性质。《吴歛萃雅·选例》说:“词无论乎今古,总之期于时好。是集也,遍觅笥稿,广正善讴,非有名授,不敢溷入。”又《词林逸响·凡例》云:“曲中之调,有单有合,歌者茫然不解所犯,今尽标明。”可见,这些曲选的编者皆着眼于“歌者”,为迎合“时好”,选收时还广泛征求了“善讴”者的意见。

而在当时出现的昆曲演唱谱,从所收列的曲文来看,多为清曲,即文人所作的散曲,如来虹阁主人《增订乐府珊瑚集·凡例》表明:“此刻以时曲为主,故时曲增十之五,戏曲增十之三。”即使选收了剧曲,也多为生、旦所唱的以写景抒情见长的曲文,如锄兰忍人《玄雪谱·凡例》说:“传奇接《三百篇》之余,虽俗笔附会不少,而要文人感托者居多,非细细拈出,则幽深隽冷之味不见,故不揣固陋,僭加评点,歌咏者幸谅我于知罪之外。”又张楚叔《吴骚合编·凡例》也说:“是集尚录丽情散曲,惟幽期欢会、惜别伤离之词,得以与选,其他杂咏佳篇,俱俟续刻,概弗溷收。”



再从谱式来看,只是点板谱,即只标注板眼,没有工尺字符,如《点板北调万壑清音》、《点板缠头百练》(又名《点板怡春锦》)、《点板昆调十部集乐府先春》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲集,在曲文旁仅标注板式。这是因为当时的文人曲家具有较高的文学修养,不仅能辨别四声,而且能根据字声领悟寻绎该字的腔格,而板式是曲调的框架,确定曲字在整支曲调中的位置。因此,板式对于文人曲家来说,也是较难掌握的,故当时产生的曲谱只点板式,不标注工尺音符,至于曲字的具体腔格,则由文人清唱家自己去按字声领悟寻绎。

完善的昆曲工尺谱是到了清代才大量出现的。清代,文人自娱自唱的清曲创作逐渐衰微,即使仍有所作,文人清唱时也多不唱散曲,而唱剧曲,即选取南戏、杂剧或传奇中的某些单曲或折子来清唱,正因为如此,这些文人清唱家便纷纷为剧曲订谱,这也促成了昆曲工尺谱在清代中叶以后得以大量出现。

昆曲工尺谱多出于文人清唱家之手,但由于订谱的目的不同,昆曲工尺谱有清宫谱与戏宫谱之分。文人清唱家订谱的目的有二:一是自娱,用于清唱,这一类工尺谱便称为清宫谱,清宫谱的曲字腔格按字声严加考订,工尺音符标注精严细致,但通常只标注板式、中眼,不标注小眼,不分正衬;又谱中只列曲文,不收科白,所选剧目,也多以生、旦行当的唱工戏为主,这一类工尺谱仅供曲家清唱之用;二是为指导和规范戏班艺人的演唱而编订的工尺谱,时称戏宫谱。这一类工尺谱都是根据舞台演出本整理而成,曲文、科白皆收,为方

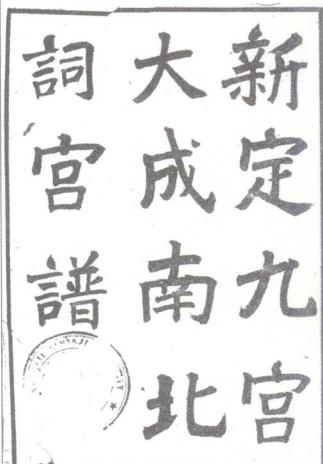


便艺人按谱演唱,板式标注具体细致,不仅标明各种板式符号,而且也注明豁腔、擞腔、断腔等装饰小腔。所收剧目,注重舞台的演出效果,除了选收生、旦等唱工戏外,兼顾其他行当的戏,如对于净、丑等行当以做工为主的折子戏也予以收录。

在前人所编的昆曲工尺谱中,属于清宫谱的有《九宫大成南北词宫谱》、《太古传宗曲谱》、《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》等。

《九宫大成南北词宫谱》既是一部曲文格律谱,又是一部工尺谱。由周祥钰、邹金生编撰,徐兴华、王文禄分纂,徐应龙、朱廷镠参定。清乾隆六年(1741),弘历“命开律吕正义馆”,编纂《律吕正义》一书。《律吕正义》编成后,又编《九宫大成》,共八十二卷,兼收南北曲。乾隆年间,联曲体戏曲已出现了衰落的趋势,其在曲坛的霸主地位已被板腔体的花部所取代。而随着联曲体戏曲的衰落,有关南北曲的曲律也日益衰微沉晦,无论是在曲的创作,还是在演唱中,不守曲律之弊也日益严重。因此,编者“溯声律之源,极宫调之变,正沿袭之谬,江南北之全”(清于振《新定九宫大成南北词宫谱·序》),在分清平仄四声,厘清句式,给作家提供填词作曲的准绳的同时,还标注工尺旁谱。

《太古传宗曲谱》也是一部清宫谱,而且是一部用琵琶作为伴奏乐器的清宫谱。清康熙时汤彬和、顾峻德原稿,乾隆时徐兴华、朱廷镠、朱廷璋奉庄亲王允禄之命重订。有乾隆十四年(1749)殿刻本。全谱共四册分为三大部分:一是《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》,上下两卷,收列《西厢记》二十个套曲。二是

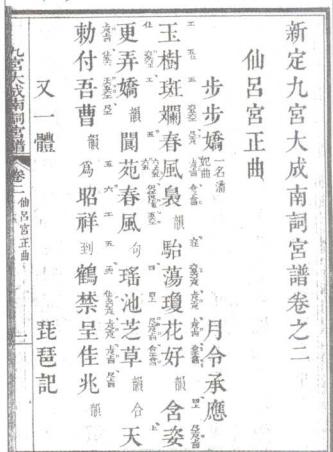


◎《新定九宫大成南北词宫谱》

扉页书影一

◎《新定九宫大成南北词宫谱》

书影二



《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，上下两卷，收列散曲、剧曲四十七个套曲。三是《太古传宗弦索调时刷新谱》二册，收列二十四曲。谱中标注头板、腰板、底板，只点末眼，不点小眼。

汤彬和与顾峻德皆为曲师，精通音律，汤彬和先已订有《弦索北曲》一谱，他在自序中称：“予不敏，少而从事歌曲，晚益留心宫调，尝将时下所行元音数曲，核之《辨讹》诸录，不揣愚狂，逐加考订，去句字之冗舛，正腔板之乖异，注谱一卷，用以自私。”后遇顾峻德，因论及“《西厢》一剧由来脍炙人口，惜乎为好奇者删改，殊乖正格正音”。两人便参核《弦索辨讹》、《六才子外书》，对《西厢记》的曲文作了校订并谱上工尺。两人在完成《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》的编订后，又合作编订《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，但尚未完成便先后去世，后由汤彬和的外甥徐兴华和顾峻德的学生朱廷镠两人完成并付刻。

《太古传宗弦索调时刷新谱》则是由朱廷镠、朱廷璋采编，邹金生、徐兴华审定。全谱共收列二十四套曲调，除两套散曲与一套琵琶曲外，其余皆为时剧剧目，如《小妹子》、《崔莺莺》、《来迟》、《大王昭君》、《小王昭君》、《思凡》、《僧尼会》、《花子拾金》、《北芦林》、《醉杨妃》、《罗和做梦》、《红梅算命》、《旷野奇逢》、《夏得海》、《临湖》、《踢球》、《花鼓》、《唐二别妻》、《借靴》、《磨斧》。所谓“弦索调”，是元代俚歌北曲的演唱方式，用琵琶等弦索乐器伴奏；而所谓“时剧”，是指民间流传的通俗剧目或曲调，颇受花部板腔体音乐结构的影响。《凡例》首条云：“谱中所收各套有本无牌名者，则仿照

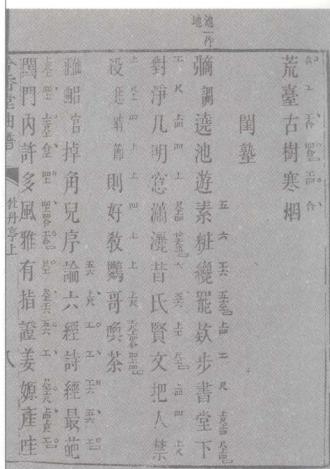


《借靴》套首用‘歌头’二字之例，每套冠以‘和音’二字。盖此谱专以音节为工，不便另加牌名勉强牵合。”注重音节，通过音节的变化来变换曲调的声情，这是板腔体戏曲在音乐结构上的特征，而此谱“专以音节为工”，可见此谱所收列的这些时剧多为板腔体的音乐结构。

《吟香堂曲谱》是乾隆年间吴县吟香堂主人冯起凤编辑订定的，有乾隆五十四年（1789）吟香堂原刊本。全书共四卷，前两卷为《牡丹亭曲谱》，后两卷为《长生殿曲谱》。只点中眼，不点小眼。编订者对一些容易唱错的字都作了说明，另外，还对舞台及坊间流传的版本中的一些错误之处作了订正。

汤显祖的《牡丹亭》自明代中叶问世以来，一直因其不合律而受到曲家们的指责。经过冯起凤对该剧原本曲调的考订，并标注工尺，才更便于在舞台上演出。石韫玉《吟香堂曲谱·序》云：“今云章冯丈取临川旧本，详注宫商，点定节拍。”而洪昇的《长生殿》由于经徐灵昭的考订，曲律严整，又经冯的考订并加上工尺后，更为完善。清梁廷枏《曲话》卷三谓其“以缥缈之音，度娟丽之语，迎头拍字，按板随腔，允称善本。且其宫调、字音，多加考订，毫无遗漏，谓之《长生殿》第一功臣，可也。”

在前人所编订的清宫谱中，《纳书楹曲谱》的影响最大。此书由叶堂编辑订谱，乾隆五十七年（1792）至五十九年（1794）刻成。叶堂，字广平，一字广明，号怀庭，清乾隆时著名的清唱曲家，精通曲律。此谱分正集四卷，续集四卷，外集二卷，补遗四卷。《凡例》指



◎《吟香堂曲谱》原刊本书影

◎《纳书楹牡丹亭全谱》
原刊本书影



出：“此谱分正、续、外三集。正集之末近乎续，续集之末近乎外。至外集所选，因向来家弦户诵，脍炙人口者，故不忍遽弃。”全谱共收入北曲杂剧三十六折，南戏六十八出，传奇一百一十四出，散曲十套，词曲及诸宫调各一套。另有《纳书楹西厢记全谱》和《纳书楹玉茗堂四梦全谱》。“纳书楹”之名取自《晏子春秋·离下》“凿楹纳书”之意，旨在编集订定曲谱，以传留后世。

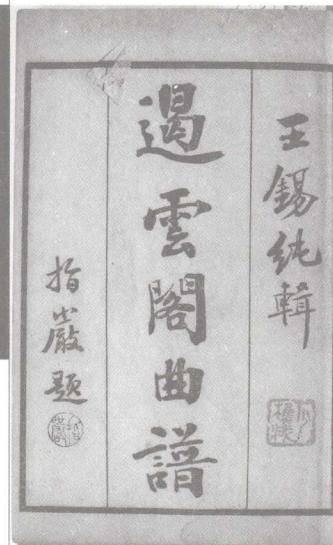
《纳书楹曲谱》是供清唱之用的，故不载宾白，曲文不分正衬。编者在《凡例》中表明：“此谱与宫谱不同，盖宫谱字分正衬，主备格式；此谱欲尽度曲之妙，间有挪借板眼处，故不分正衬，所谓死腔活板也。”又只点板式与中眼，不点小眼，便于演唱者根据各人的先天条件与对曲文的理解加以发挥。《凡例》又说：“板眼另有小眼，原为初学而设。在善歌者自能生巧，若细细注明，转觉束缚。今照旧谱，悉不加入。”《纳书楹重订〈西厢记〉谱·自序》又说：“曲有一定之板，而无一定之眼。假如某曲某句格应几板，此一定者也。至于眼之多寡，则视乎曲之紧慢；侧直，则从乎腔之转折。善歌者自能心领神会，无一定者也。若必强作解事，而曰某曲三眼一板，某曲一眼一板，以至斗接收煞，尽露痕迹，而于侧直又处处志之，是殆所谓活腔死唱者欤！”到了清乾隆六十年（1795）重刻《西厢记全谱》时，有人对他说：“世之号为能歌者，非能谙谱，乃趁谱者也。作谱者必点定小眼，始有绳尺可依。今子之谱有板而无眼，此购者之所以裹足而不前也。”于是，他听取一些度曲家的意见，“于可用小眼处一一增入”（《重订〈西厢



记》谱·自序》),“以满世人之望,随时变通,而不诡于道。”(许宝善《纳书楹重订〈西厢记〉谱·序》)

明代汤显祖的“四梦”因作者为了充分表达自己的意趣,故在曲律上多有不合之处。叶堂对汤显祖十分推崇,谓其“天才横逸,出其余技为院本,瑰姿妍骨,斫巧斩新,直夺元人之席”,但又看到了其剧作中不合律的弊病,“顾其词句,往往不守宫格”,“用韵亦间有笔误处”,而“俗伶罕有能协律者”(《纳书楹四梦全谱·自序》)。因此,他一方面对汤显祖原作所存在的违律之处作了订正,如采用集曲的方法,以律就词,使原作曲文合律;另一方面,又对俗伶演唱中存在的字声与腔格乖违的现象作了订正。王文治《纳书楹玉茗堂四梦全谱·序》云:“玉茗兴到疾书,于宫谱复多陨越。怀庭乃苦心孤诣,以意逆志,顺文律之曲折,作曲律之抑扬,顿挫绵邈,尽玉茗之能事,可谓尘世之仙音,古今之绝业矣。”

叶堂编订《纳书楹曲谱》虽主要是供清唱之用,但也顾及民间戏班的实际演出。为此,他在订正民间艺人演唱中存在的字声与腔格不合的弊病的同时,也对民间艺人出于舞台效果的需要而出现的一些不合律现象给予了肯定,如《纳书楹曲谱》正集卷二《琵琶记·饥荒》【金络索】“兀的不是从天降下这灾危”句注云:“俗派底板移在‘兀’字上,因抢字来不及,此亦权宜之法。”又同出【金络索】“我每不久须倾弃”曲末句“正是一度思量一度肝肠碎”注云:“末句用赠板,搬演家收场法,姑从之。”另外,在《牡丹亭全谱》中,还收录了经民间艺人增改过的演出本中的



◎上海著易堂书局印本
《遇云阁曲谱》书影一

◎《遇云阁曲谱》书影二

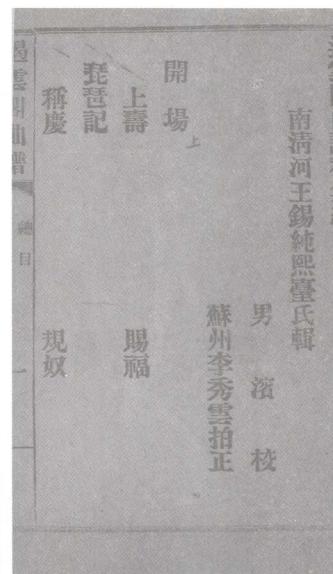
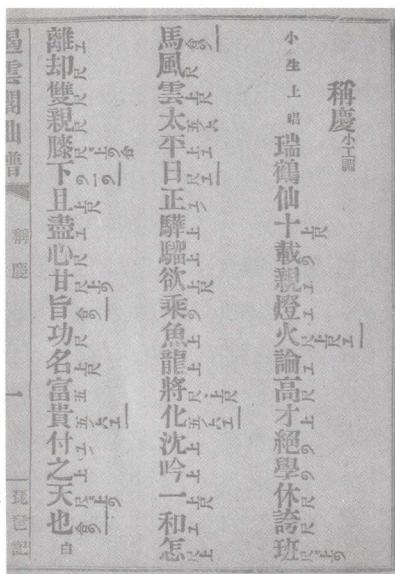
◎《遇云阁曲谱》书影三

《俗增堆花》、《俗玩真》两出，对民间艺人的改编予以充分肯定。

在现存的昆曲工尺谱中，属于戏宫谱的有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》、《昆曲大全》等。

《遏云阁曲谱》是现存的昆曲工尺谱中最早的一部戏宫谱，由王锡纯编辑，李秀云拍正。原计划编辑数集，但仅有初集，共十二册，收录十八种传奇中的八十七出。清同治九年（1870）编成，于光绪十九年（1893）由上海著易堂书局铅印。

编订者在自序中称，一方面不满足于像《纳书楹曲谱》那样的清宫谱只供清唱之用，不便于舞台演出；另一方面，又有感于像《缀白裘》中所收录的梨园演习本不合律，因此，编订者以《纳书楹曲谱》之“律”，来对梨园演习本加以校订，使其合律。而其编订此谱的宗旨是“变清宫为戏宫”，“务合投时”，即着





眼于舞台演出。正因为如此,《遏云阁曲谱》的特色,也就在于舞台性与通俗性。

在所选收的剧目上,编订者着眼于所选剧目的舞台性,如卷首收列《上寿》、《赐福》,这两出戏是民间戏班在正戏演出前的饶场戏,一是众脚色一起上场与观众见面,二是向观众祝福。清宫谱因其俗套而不予收列,而《遏云阁曲谱》却按梨园演出的习惯,不仅收列了这两出戏,而且将其列于全谱之首。

又如在梨园演出本中,多有一些以净、丑插科打诨为主的折子戏,这些戏虽然曲白俚俗,而且以科诨为主,但较有舞台效果,为下层观众所喜闻乐见,《遏云阁曲谱》即予以收列,例如《琵琶记》中的《坠马》、《拜月亭》中的《招商》等。

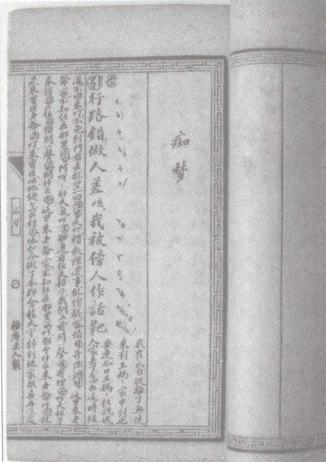
在标注曲字的腔格时,编订者也是按照舞台实际演出本的处理方式,不仅详载念白与科诨,而且对于板眼、工尺音符的标注都十分详备,如标注末眼,详注擞腔、豁腔等小腔,使得初学者易于照谱习唱。正因为编订者重视舞台的演唱实际,故《遏云阁曲谱》受到一般度曲者的喜爱,一再重印,流传甚广。

在戏宫谱的编订上,清末殷滩深有着卓越的贡献。殷滩深,生于清道光五年(1825)前后,苏州人,工音律,与杨禄寿齐名,时称“阴阳两先生”。原为苏州昆班大雅班中的旦角,后在苏州、昆山等地曲社中任曲师教曲。他传承的曲谱经昆山国乐保存会和怡庵主人张余荪整理缮底后,先后出版了《六也曲谱初集》、《增辑六也曲谱》、《春雪阁曲谱》、《昆曲粹存》、《荆钗记曲谱》、《拜月亭全记曲谱》、《琵琶记曲谱》、《(南)西厢记曲谱》、



◎《六也曲谱初集》书影一

◎《六也曲谱初集》书影二



《牡丹亭曲谱》、《长生殿曲谱》和《昆曲大全》十一种。

《六也曲谱》：有“小六也”与“大六也”两种，“小六也”即《六也曲谱初集》，“大六也”即《增辑六也曲谱》。“小六也”于清光绪三十四年（1908）由苏州振新书社石印出版，巾箱本，共四册，收列十四种传奇中的三十四出。“大六也”于1922年由上海朝记书庄石印出版，分元、亨、利、贞四集，每集六册，收列五十五种传奇中的二百出戏，另收列《赐福》、《福辏》、《上寿》、《送子》四出开场戏。元集卷首收录南屏先生关于昆曲四声、五音、呼法、做腔、曲情等的论述。谱式为蓑衣式，板眼、宾白齐全，通俗实用。

《昆曲粹存》：殷淮深传谱，昆山国乐保存会编辑，1919年上海朝记书庄石印，1924年校经山房成记书局再印。此谱始订于清光绪二十二年（1896），时殷淮深任昆山东山曲社曲师，据王庆祉《序》云：曲社“诸君子有志振衰，爰倡国乐保存会，搜罗旧本，重加雠校，倩殷君点定宫商，得六百余折，凡十二集，名曰《昆曲粹存》”。但只出版了初集，共六册，收列五十出，蓑衣谱式，详注板眼、锣鼓。

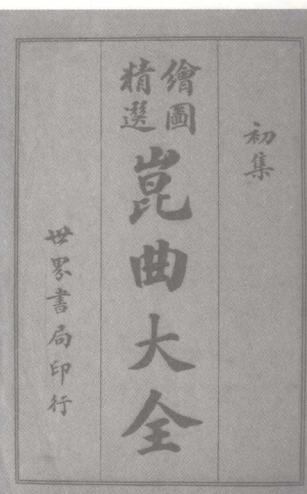
《春雪阁曲谱》：殷淮深传谱，张芬（余荪）编辑，1921年上海朝记书庄石印，共二册，收列《玉簪记》四出、《浣纱记》四出、《艳云亭》二出。

《昆曲大全》：殷淮深传谱，怡庵主人张芬（字余荪，号怡庵）编辑。1925年上海世界书局石印出版。共四集，每集六册。收列五十种剧目的二百出戏。这些折子戏皆是舞台上久演不衰，为观众所喜闻乐见的剧目。《凡



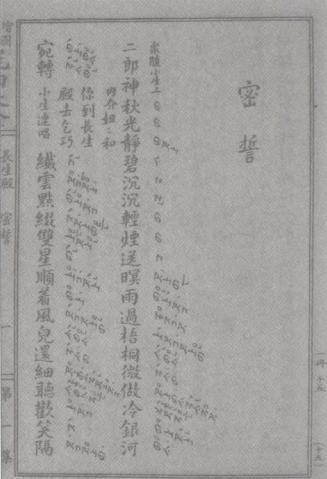
例》指出：“本编搜集传奇五十种，共选剧二百折，分为四集，虽可歌之剧正多，而脍炙人口之曲无不毕采。”“从前坊间出版之曲谱，大抵谬误百出，且于曲调妄加删节。本编力矫斯病，采曲则选声文并茂为宗，订剧则以雅俗共赏为的。”为便于一般观众及演员演唱，谱中曲白皆收，工尺、板眼严整精确，并注明小眼、笛色、锣鼓。《凡例》云：“本编将曲白板眼悉心订正，与梨园演唱无异，俾度曲者不致相碰。”“《纳书楹》虽为曲谱善本，然不载宾白，不点小眼，其宫谱又与近时唱法不同，殊不便于学者。本编则一一订正，使观者了如指掌。”“▼为板，○为中眼，·为小眼，-为宕板，△为宕眼，而有笛色锣段，亦均一一注明谱中，以便阅者。”

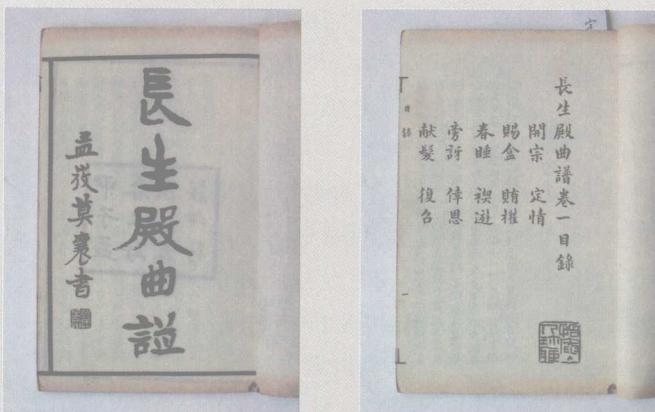
另外，殷淇深还传承了《荆钗记曲谱》五十三出、《拜月亭全记曲谱》二十六出、《琵琶记曲谱》四十七出、《(南)西厢记曲谱》十一出、《牡丹亭曲谱》十二出、《长生殿曲谱》五十一出等六种昆曲全本工尺谱，这六种工尺谱皆依“梨园故本”订定，详载宫谱、科白，所以对于这些剧目在当时的戏曲舞台上流传起了十分重要的作用。再者，民国年间还有《集成曲谱》、《与众曲谱》、《道和曲谱》、《昆曲汇粹》、《昆曲集净》、《正俗曲谱》等工尺谱，《昆曲新导》、《怡志楼曲谱》等简谱和刘天华五线谱译本的刊行，都是很有价值的。



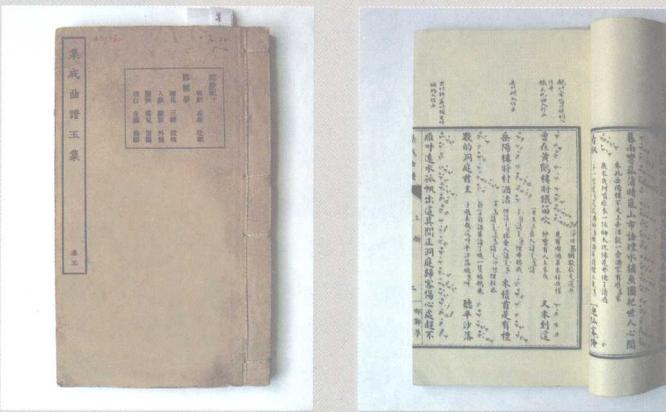
◎《昆曲大全》书影一

◎《昆曲大全》书影二

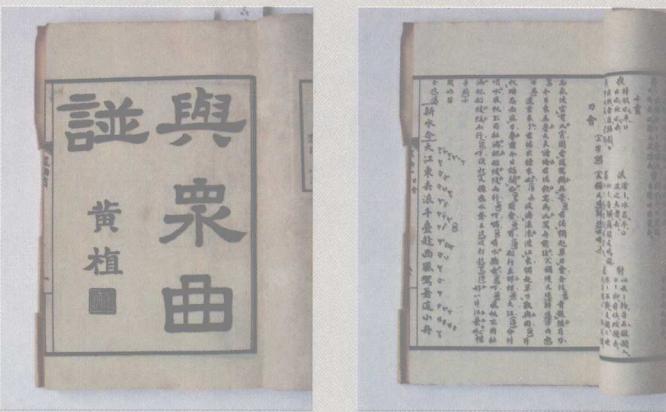




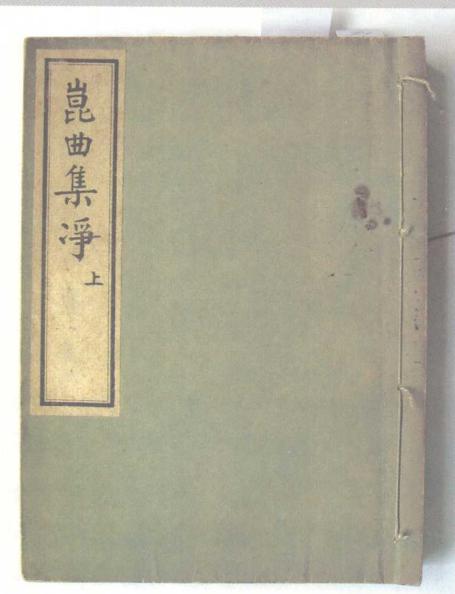
◎《长生殿曲谱》书影



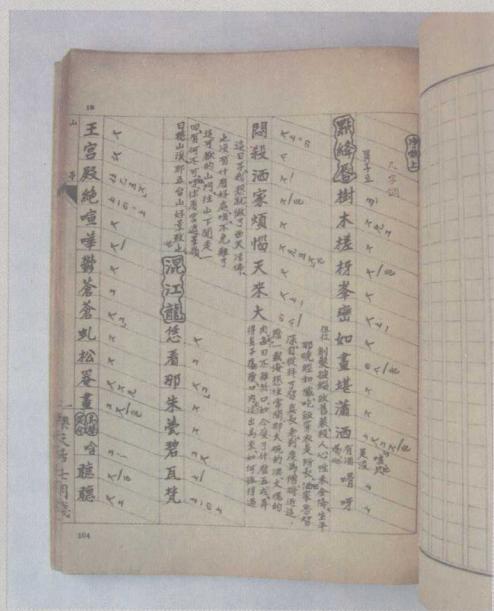
◎《集成曲谱》书影



◎《与众曲谱》书影



◎《昆曲集净》书影一



◎《昆曲集净》书影二

◎《牡丹亭·游园》【皂罗袍】刘天华

译五线谱书影(载于1929年12月

缀玉轩印本《梅兰芳歌曲谱》)

◎昆曲身段谱(《荆钗记》中遣仆回门身段谱),

清代清河郡抄本



◆ 晚清至民国时期的昆班

◎清光绪时画师沈容圃绘《同光十三绝》，其中朱莲芬、杨鸣玉、徐小香本是昆曲名伶

道光年间，随着花部地方戏的兴起，昆曲行业的颓势已现。据道光二十九年（1849）《老郎神庙修理工程捐款收支碑》载，当时出资参与修复工程的吉祥会名下尚有“鸿福、大章、大雅、全福四老班”，这也就是后人所称晚清姑苏四大名班。其中鸿福班早在道光、咸丰年间已进入上海演出。长洲（今苏州）人王韬记叙其于道光二十九年（1849）至咸丰三年（1853）间在沪见闻的笔记《海陬冶游录》中写道：“昆腔之在沪者，以鸿福为领袖。”书中





◎上海豫园内清代所建小戏台



还称赞班中旦脚荣桂“妍丽如好女子，《佳期》、《偷书》两出，媚情冶态，观者倾动”。同治十一年（1872）六月初四日《申报》所载《戏园竹枝词》有“鸿福名优迥出群，眉梢眼角逗红裙”之句，也是赞叹该班旦脚艺人的高超演艺。光绪四年（1878），以“新集姑苏老鸿福文班”的招牌在上海三雅园演出，似乎此前曾有较长时间的散班而至此重新集成，详情已不可考。同晚清的其它昆班一样，每年除去



部分时间在城市戏园演出之外，鸿福班还经常流动演出于苏、松、太及杭、嘉、湖一带农村集镇。光绪十三年（1887）八月，上海报纸有“三雅园特聘姑苏大章、大雅、嘉湖回申鸿福三班，挑选头等名角”开演的广告。值得一提的是，这一时期的鸿福班还曾远征山西。文物工作者在太原地区太谷县阳邑镇庙台发现了一条“江南鸿福班”的题壁，还注明演出时间是“龙飞光绪十□年桂月二十七日至九日止”（见张林雨《晋昆考·昆腔入晋考》）。

关于大章班演艺活动的文献资料也很零散。晚清诸生王文鎔的《见闻随笔》中有咸丰六年（1856）三月“江湖上大章”到浙江嘉善北中区演出的记述。咸丰十年（1860）太平军攻占苏州，大章班转移到上海，在文乐园、丰乐园开演。同治二年（1863）始，又与大雅班合作，假上海三雅园演出，共同执掌申江昆坛之牛耳。一时名角如旦脚周凤林、丑脚王小三等，成名均始自大章班在沪公演期间。光绪初年，大章班渐趋衰微，名角纷纷改搭大雅班。光绪二十年（1894）十二月初，大章班与大雅班合作，在上海丹桂茶园会串三天；翌年七月，两班再度合演于上海张氏味莼园；光绪二十四年（1898）岁末，大章班名角还曾与苏、湖、松、申的曲社举行全昆会串。延至光绪三十年（1904），大章、大雅一起停歇，从此在苏沪曲坛销声匿迹。但是民国九年（1920）六月二十六日起，《申报》登载天蟾舞台的海报，重又打出了“姑苏著名大章、大雅、全福三班合演”的广告。其实此时大章、大雅早已歇班，只因当时全福班在沪演出不景气，便假借大章、大雅原有的名气来吸引观众。当年七月二



十七日《申报》发表天宣《南部枝言》，揭示其内幕说：“天蟾台主趋时所好，遂赴苏邀集昆伶来沪开演。海报上所谓‘三班合演’者，欺人语耳。此中人才，大约全福、瀛凤两班旧人居多。所谓大章者，仅一唱外角之吴炳祥，为大章坐科弟子；所谓大雅者，沈斌泉之父，昔为大雅班二路角色。彼等遂借此微因，标为三班合演，冀可以号召座客。”果然，沪上名士闻风而至，著名学者唐文治、书画家吴昌硕等都亲临观剧。历时五十八天，共演九十多场，足见名班所造成的轰动效应。

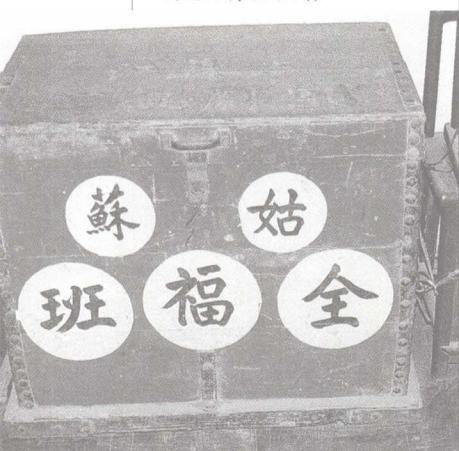
大雅班的活动大多与大章班交错合作。咸丰十年（1860），该班艺人随大章班流入上海。从同治二年（1863）始，正式假上海三雅园合班演出。至光绪三年（1877）正月，大雅班吸收了大章班的主力名角，阵容壮大，在上海丰乐园“添全角色，日夜开演”，为期四个多月。正月初七《申报》载有三十七位演员的名单中，有小生陈兰坡、沈寿林、吕双全，五旦李莲甫、倪锦仙，大面王松、张八，白面陆祥林、张茂松，老生张南，老外吴锦山，副末李瑞福，二面姜善珍，小面王小四等。翌年，名旦周凤林也搭入该班。光绪十三年（1887）初，宝善街老三雅园于停业四年后的重新开张，仍邀大雅班上演昆曲，搭班演出者除陆祥林、沈寿林、施松福、王鹤鸣等老辈名角外，又有新出台的小桂林、小长生、小金虎、小子香等后起之秀，不久他们均成名角。光绪二十年（1894）六月，大雅班应邀至丹桂园会串三天，先后献演了《衣珠记》、《钗钏记》和《寻亲记》。翌年七月，与大章班再度合作，演出于张氏味莼园。八月，“全昆一准回苏”，主要演

员兼搭或搭入“姑苏文全福班”。延至光绪三十年（1904）散班。又，民国十年（1921）一月十四日《申报》刊有《诒燕堂昆曲大会串记》一则，称“一月四、五两日，城内王氏诒燕堂有大会串之举，邀苏州全福、大章、大雅三班为之班底，海上有名曲家殆皆登场，座客莫非知音之士……诚海上十余年未有之盛会也”云云。细绎之，所谓“三班”其实只是吸纳了大章、大雅部分旧人的全福一班，并非另外两班复活重出。

全福班是晚清姑苏四大名班中生命力最顽强、存活时间最长久因而对现代昆曲影响最直接的职业昆班。依据现有的资料，该班的演艺活动可以追溯到集秀班报散的道光七年（1827）。文物工作者在山西省洪洞县上张村古戏台上发现了“道光七年天下驰名江南全福班在此”的题壁字迹。此外，在太谷县阳邑镇庙台上也有“江南全福班”题壁，年代是“光绪十七年九月初□日”（见张林雨《晋昆考·昆腔入晋考》）。两度入晋演出，其间相隔六十四年，全福班的这一壮举真可谓为中国戏曲史上的奇迹了。

当然，同其他苏州昆班一样，全福班的存活基地也还是江南地区。据王文镕《癸丑纪闻录》记载，咸丰三年（1853）三月十四日至四月初二日，全福江湖文班先后在嘉善县瓶山、仓滩和邑城隍庙演出文戏十本，折子则有《花判》、《戏叔》、《别兄》、《不第》、《投井》、《跪池》、《采莲》、《前金山》、《后金山》等目。全福班到上海演出也始于咸丰十年（1860）太平军攻占苏州后，曾与大章、大雅合班演于三雅园和张园，太平天国战争结束

◎ 苏州全福班衣箱（复制，苏州中国昆曲博物馆藏）





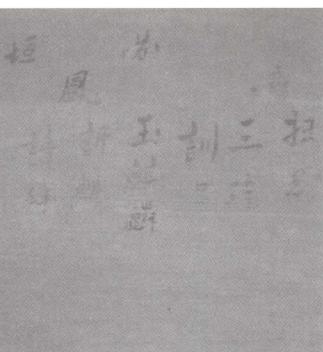
后于同治三年(1864)陆续返苏。及至同治帝驾崩，戏园例应停锣三年，惟上海租界不禁演。全福班艺人遂于光绪元年(1875)赴沪，先与大雅合班演于三雅园，后独立演于满庭芳、一桂轩、聚美轩和聚秀戏园。光绪七年(1881)六月《重修老郎庙捐资碑记》所列五十三名捐资者中，以全福班艺人居多。光绪二十四年(1898)，全福班吸收了大章、大雅两班的主要演员，再度赴沪，假张园演出，随班名角有旦角丁兰荪、钱宝庆、施桂林，小生尤凤皋、陆凤鸣，老生李少美、沈锡卿，老外吴义生，净角尤顺庆，白面沈海山等，阵容壮大，从此成为上海昆坛的主力军。但仍受挫于京班，铩羽回苏。光绪二十九年(1903)十二月与绍兴昆弋武班鸿秀班合并，组成文武全福班，移驻浙江乌镇，仍循水路流动演出于杭、嘉、湖地区，直到光绪三十四年(1908)十一月“国丧”散班。

宣统元年(1909)，全福和聚福两班的主力重新组合为姑苏文全福班，或称后全福班。主要演员有生行沈月泉、施研香、尤凤皋、陈凤鸣、沈盘生，旦行丁兰荪、钱宝庆、施桂林、尤彩云、徐金虎，净末行程西亭、尤顺庆、金阿庆、李桂泉、沈锡卿，副丑行曹宝林、沈斌泉、陆寿卿、李金寿、朱仁生等，阵容齐整，能演戏目达四百余出。自宣统二年(1910)夏秋以后，辗转演出于苏、松、太、杭、嘉、湖一带乡镇。嗣后，由于战乱频仍，时局动荡，戏班时聚时散。民国九年(1920)初，应上海新舞台之邀赴沪，假借全福、大章、大雅三班联演的名义，轰动一时。翌年六月起，先后演出于上海小世界游乐场和大世界游乐场。在此期间，适

◎苏州瀛凤昆班曾到常州武进县礼嘉戏台演出，该处原名五云楼，创建于清嘉庆四年（1799），重建于光绪十一年（1885）。在后台西墙上，留有瀛凤班演出剧目的题壁墨迹



◎“苏垣瀛凤班”在武进礼嘉戏台题壁的墨迹摄影
题壁的十个戏码是：《扫花》、《三醉》、《训子》、《玉麒麟》、《诉魁》、《请拜》、《游殿》、《闹宴》、《赐绣旗》、《绣襦记》



逢苏州成立昆曲传习所，班中骨干沈月泉、沈斌泉、许彩金、吴义生等相继应聘返苏任教。延至民国十二年（1923）十月，这个百年老班在苏州长春巷全浙会馆作最后一期公演后最终报散。

与四大名班同时沉浮隐现在晚清至民国初年的剧坛上，尚有一些影响较小的职业昆班，如咸丰三年（1853）四月间在浙江嘉善岳庙演戏酬神的“苏城之吟秀班”（见王文镕《癸丑纪闻录》），同治七年（1868）由自沪返苏的艺人组团并在老郎庙开设试演的“姑苏聚福堂老班”（见光绪七年《重修老郎庙捐资碑记》），光绪初年曾在申衙前演出的高天小班（见黄南丁《吹弄漫志》）和稍后建立并常年在苏城景德路郡庙前演唱的聚福班，还有清末民初的瀛凤班，辗转于无锡、江阴、常州、武进、宜兴、溧阳一带乡镇演出。民国九年（1920）初，瀛凤小班还曾进入上海献演（见顾笃璜《昆剧史补论》）。它们大多在短短数年的惨淡经营之后便无力维持，或无形解散，或并入他班。

当时在浙江温州、金华、宁波和湖南桂



◎温州永昆老艺人演出《琵琶记·吃糠》

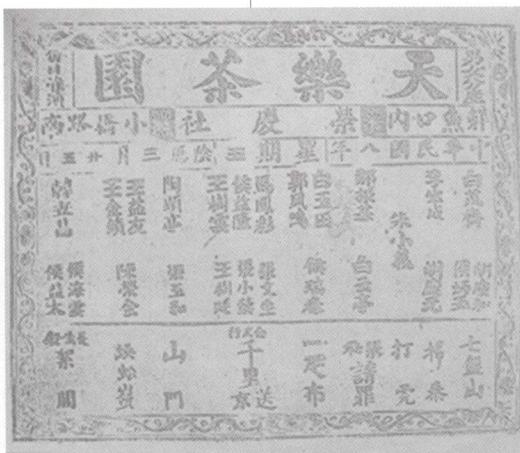


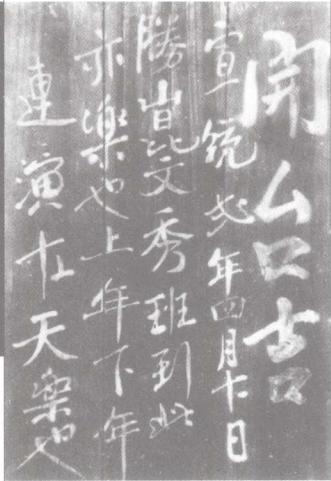
◎清光绪年间湘昆“老昆文秀班”的拜帖

◎北昆荣庆社在天乐茶园演出的戏单(1919年阴历3月25日)

阳、嘉禾、郴县一带，也都有此起彼伏的职业昆班，流动演出于农村集镇之间。其中有温州的同福班、品玉班、祝共和班、新品玉班等，金华的蒋金玉班、黄金玉班、张春聚班、胡春聚班等，宁波的老宝凤班、老绪元班、新庆丰班、四明文吉祥班等，湖南湘昆的福昆文秀班、正昆文秀班、老昆文秀班、胜昆文秀班、吉昆文秀班、升字科班等。

至于北方昆弋班的阵容更为可观，如丰润县的同合昆弋班、安新县的恩庆班、玉田县的同合班、无极县的丰翠和班、文安县的元庆班、新城县的宝山合班和束鹿县的祥庆社等，而以高阳县的荣庆社最为著名。荣庆社在1917年冬进京，1918年1月13日首演于天乐茶园，大获成功。由于





◎湖南“胜昆文秀班”于宣统二年(1910)在临武县甘溪坪戏台演出后的题壁留言(上)

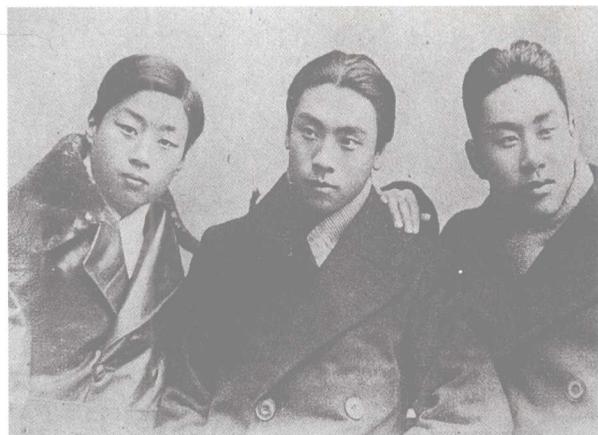
◎北昆名伶侯玉山(右)主演《通天犀》(右上)

◎北昆名伶郝振基在《安天会》中饰孙悟空(下)

◎北昆荣庆社演员侯永奎、马祥麟与京班友人孙盛芳合影(右下)



得到北京大学师生的赏识与支持，从此在北京生根立足，常演不衰。社中昆剧的主要演员有韩世昌、白云生、马祥麟、侯永奎、侯玉山、侯益隆、王益友、陶显庭、郝振基等。1936年初，由于演员冒尖后没有处理好红花与绿叶的关系，再加其他因素，致使荣庆社发生分箱分裂之事。韩世昌、白云生等搭入“新祥庆社”，发奋图强，举行了巡回六省十三市的大规模的流动演出，把北昆的声势一直带到中南地区。





◎ 北昆名伶王益友主演
《林冲夜奔》



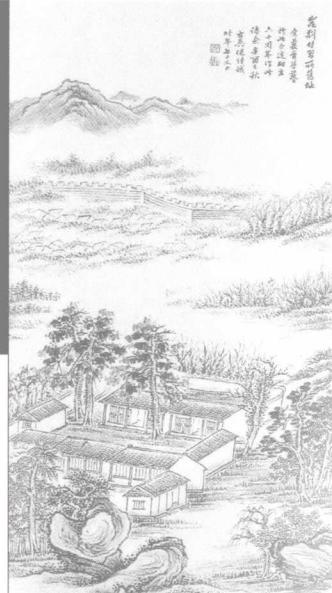
◎ 北昆名伶侯永奎主演《林冲夜奔》



◎ 北昆名伶侯益隆主演《钟馗嫁妹》



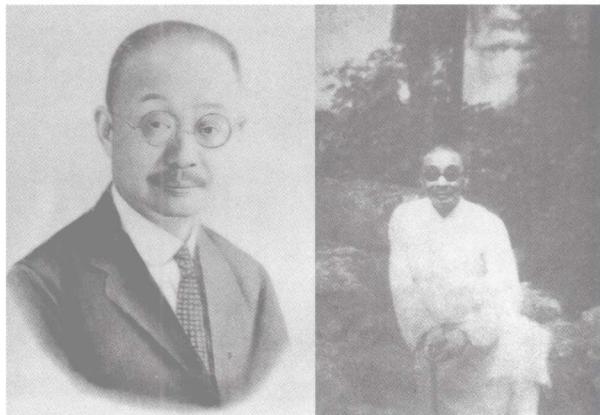
◎ 北昆名伶韩世昌(右)、白云生(左)联袂演
出《玉簪记·琴挑》



◎昆剧传习所旧址图(倪传钺绘)

的汉口和长沙，令人啧啧称奇。抗日战争爆发以后，荣庆社和祥庆社在沦陷区难以维持，先后散班。（详见南京大学出版社《中国昆剧大辞典》）

除了专业昆班以外，业余的曲社在传承昆曲艺术方面也起了重要作用。当时河北各地农村有昆弋子弟会，北京城里有言乐会、赏音社等，天津有同咏社、一江风曲社等，南京有紫霞曲社、成乐社等，上海有赓春社、粟社、昆剧保存社等。特别是苏州道和曲社的曲友们，有鉴于正宗南昆之濒危，急谋抢救之策。即由张紫东、贝晋眉、徐镜清发起，联络汪鼎承、孙咏雩、吴梅、李式安、潘振霄、吴粹伦、徐印若、叶柳村、陈冠三，组成十二人的董事会，集资千元（银洋），于1921年8月创办了苏州昆曲传习所。1922年2月，由上海昆剧保存社穆藕初出资接办，题名为昆剧传习所。先后招收五十名少儿学员，聘请全福班后期著名艺人沈月泉、沈斌泉、吴义生、许彩金、尤彩云、陆寿卿、施桂林等为主教老师，高步云、蔡菊生任笛师，邢福海任武术教师，周铸九、傅子衡任文化教师。这样，在社会各界热心人士



◎昆剧传习所创办人之一张紫东
(右)

◎昆剧传习所接办人穆藕初(左)



的大力支持下，中国昆剧史上具有划时代意义的昆剧传习所终于在昆曲的故乡站稳了阵脚。

传习所对传统收徒的昆剧人才培养方法作了大胆的改革，成为有史以来第一所采用新式文明办学的专业昆剧学校。所方负担学员的食宿费用，提供必要的生活用品，为鼓励学生认真学习，还设有奖金、奖品。每天上午五个小时的课程是训练基本功、学习武术和文化，下午四个小时则是拍曲课。“大先生”沈月泉德高望重、技艺娴熟，主教小生，兼授其他所有行当；“二先生”沈斌泉主教副、丑、净；吴义生主教老生、老外、副末，兼老旦；许彩金主教旦行。除此之外，每个学员还必须学习笛子及其他一种乐器。由于教师上课严格，学员学习认真，加上合理的课程设置，戏路广、懂场面、有文化成为这一批学员的共同优势。这为昆曲艺术渡过难关、得以传承创造了最基本的人才条件，而这批身负昆曲复兴厚望的学员就是后来著名的“传”字辈演员。

“传”字辈演员的艺名颇有讲究。那是民国十三年（1924）元月学员们在上海徐凌云寓所试演时，穆藕初请挚友、著名曲家王慕诘所题取。艺名中嵌“传”字，寓意传习所培养的这一批学员将使昆曲艺术传承下去。而后面一个字则根据行的不同而分门别类，比如生行用斜玉旁，取“玉树临风”之意；旦行用草字头，取“美人香草”之意；净、末两行均用金字旁，取意“黄钟大吕，得音响之正；铁板铜琶，得声情之激越”；而副行和丑行则用三点水，取意“口若悬河”。后来陆续加入传习所的学员的艺名则是由孙咏雩遵循这一立意

◎苏州昆剧传习所的“大先生”

沈月泉



◎顾传玠(前)和朱传茗(后)



◎顾传玠主演《雅观楼》饰李存孝



而补取的。据《苏州戏曲志》载，“传”字辈演员有四十四人，按行当分列如下：

生行：顾传玠 周传瑛 顾传琳 赵传珺
沈传球 袁传璠 史传瑜 陈传琦

旦行：朱传茗 张传芳 华传萍 沈传芷
姚传芗 刘传蘅 王传蕖 方传芸 沈传芹 马
传菁 龚传华 陈传萸

净行：沈传锟 邵传镛 周传铮 薛传钢
金传铃 陈传镒

末行：施传镇 郑传鉴 倪传钺 包传铎
汪传钤 屈传钏 沈传锐 华传铨 蔡传锐（笛
师）

副丑行：王传淞 顾传澜 张传湘 姚传湄
华传浩 周传沧 徐传溱 章传溶 吕传洪

民国十三年（1924）年初，学戏第三年的
昆剧传习所学员们赴上海，在徐凌云宅进行



了试演，随后于五月份在上海笑舞台举行了首度公演。兹后，又先后在苏州青年会、杭州城站第一台和上海笑舞台、新世界等处举办实习演出，均取得了成功。这时，顾传玠、朱传茗、张传芳、施传镇声名鹊起，开始在艺苑崭露头角，这标志着“传”字辈作为一个昆剧演员群体已经得到社会的承认。

顾传玠（1910—1965），原名时雨，天资聪颖，勤奋好学，无论大冠生、小冠生、巾生、翎子生、鞋皮生均十分擅长，是昆剧小生行中的“全才”。他扮相清秀儒雅，唱腔委婉悠扬，对所扮演人物无不揣摩透彻，浑然忘我。他扮演的诗仙李白，狂放不羁、飘逸传神；扮演的潘必正、柳梦梅、张君瑞、吕布，风流倜傥、潇洒俊美；塑造的《彩楼记》中的吕蒙正、《永团圆》中的蔡文英、《金不换》中的姚英等鞋皮生形象，又都诙谐生动，声情并茂而令人忍俊不禁；甚至扮演《割发代首》中的张绣、《雅观楼》中的十三太保李存孝这样的武生脚色，也都英气勃勃，顾盼生辉，各如其身分、个性而倾倒满场观众。

朱传茗（1909—1974），原名祖泉，出身于昆曲堂名世家，自幼从父朱鸣园习艺，聪慧用功，精于擗笛，唱念基础扎实。工五旦，兼正旦，扮相端庄俊俏，身段窈窕秀美，唱腔清丽婉转，表演细腻传神，是“传”字辈演员中最出色的旦脚。他对杜丽娘、杨贵妃、霍小玉、白素贞、莘瑶琴、王昭君、陈妙常等脚色的塑造均有独到之处，曾令梅兰芳赞叹不已。他与顾传玠的合作更是珠联璧合，叫座一时。

张传芳（1911—1983），原名金寿，他工六旦，兼五旦，嗓音悠扬甜美，口齿清晰，表演

细致,能戏极多。“传”字辈中常演的六旦主戏,基本上由他一人承担。他在表演艺术上敢于突破师承,大胆创新。

施传镇(1911—1936),原名培根,祖父施松福、父施桂林,皆为清末苏州著名昆旦。工老生,虽然个子不高,嗓音也平常,但习艺十分刻苦。善于用嗓,唱腔清醇圆润,咬字清楚,讲究抑扬顿挫,念白沉稳有力,独具韵味。尤擅做功,文武兼唱,身段招式优美,表情细腻传神。

民国十六年(1927)秋,穆藕初因生意失败,无力继续支持传习所,将所务移交给上海实业家严惠宇(1895—1968)、陶希泉的维昆公司接办。维昆公司投资两万多银元,把“传”字辈全体四十多位艺员组成新乐府昆班,购置了一堂十蟒十靠全副新衣箱,并租赁

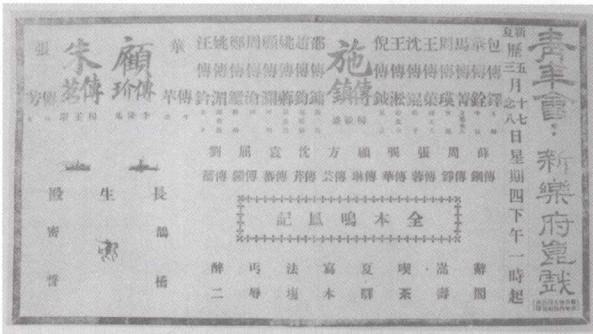
◎新乐府昆班演出《贩马记》剧照,自左至右:周传瑛、朱传茗、倪传钱、顾传玠





◎新乐府昆班演出《惊梦》，朱传茗饰杜丽娘（左），顾传玠饰柳梦梅（右）

法租界霞飞路尚贤坊四十号作为“传”字辈演员安居之所，租赁上海广西路笑舞台为专演场所。还聘请曲家张某良（1893—？）、俞振飞（1902—1993）分别担任前后台经理，续聘陆寿卿、施桂林、林树森、林树堂、王益芳、蒋砚香、张翼鹏等昆、京名家为演员传戏。至此，“传”字辈完成了他们在昆剧传习所历时六年（1921—1927）的学员生活，正式踏上演艺



◎新乐府昆班在苏州青年会公演的戏单(1928年5月17日)

征途。

笑舞台的演出未能持续很长时间，但却给上海观众留下了深刻印象。在民国十七年（1928）四月五日的告别演出后，《申报》刊载评论文章说：“今日新乐府之脚色，皆为年青子弟，扮相甚佳，行头亦颇漂亮。所演之剧，均能破除沉闷，以迎合社会之心理……此次停演之后，愚深冀海上各舞台代为罗致，于每夕开锣以后，先演昆剧一本，次演京剧。”离开笑舞台的新乐府昆班又先后在苏州青年会、上海大世界包场演出。由于得到严惠宇、陶希泉的经济支持，“传”字辈演员演艺事业可以说是一帆风顺的。

按说出科后的“传”字辈演员每月有薪水可领，经济上开始自立，昆班的存活发展应是渐入佳境。但是分配不均，包银差距过大，导致了“传”字辈的失和、新乐府昆班的解体。究其原因，这与昆剧的表演体制和昆班传统的组织形式直接有关。以现代戏剧学原理观之，表演艺术的存在形式不外乎三种体制，

◎新乐府昆班演出《割发代首》

顾传玠——张 绣

朱传茗——邹 氏





◎笑舞台新乐府昆戏院全体“传”
字辈演员合影（1928年4月5日）

即剧本中心制、导演中心制和演员中心制。电影、电视的制作过程秉承导演中心制。京剧界历来重视名角儿对观众的吸引力,风行“名角挑班”,有很明显的捧角儿现象,属于演员中心制。而昆剧则是以剧本为中心,注重通力合作、整体呈现。与此相一致,昆剧班社的组织形式实行脚色制而不是明星制,重视演员但不独重演员,重视名角但不独重名角。昆班中不专设龙套、宫女或旗、锣、伞、报等杂行演员,这些脚色均由各家门的演员合理分担。因而昆班中没有不演主角的演员,也没有不演配角的演员;只有小脚色,没有小演员。这样的体制既倡导了演员在表演过程中的协作精神,又保证了一台戏的整体效果,从而也形成了昆剧班社不争名、不夺利的优良传统精神。然而,这种传统体制在现代文化市场激烈竞争的新形势下,却难以适应社会的急遽变化,逐渐失去了平衡。

新乐府创办者严惠宇、陶希泉等人力捧冒尖的顾传玠、朱传茗两人,在薪水、演出、生活上处处给予特殊的优厚待遇,试图推行角儿制而没有处理好“红花”与“绿叶”的关

系。这引起了“传”字辈其他演员的不满，纷纷要求脱离维昆公司，从而直接导致了新乐府昆班在民国二十年（1931）六月二日的最终解体。正处艺术巅峰的当红小生顾传玠处境尴尬，不得不退出“传”字辈演员队伍，易名志成，在严惠宇的资助下弃伶从学。这对他本人、对昆班、对昆剧表演艺术的传承无疑都是一个重大的损失。

“传”字辈演员脱离维昆公司宣告自立后，由倪传钺、郑传鉴、周传瑛、赵传珺、华传浩、王传淞、姚传芗、张传芳、刘传蘅、施传镇、顾传澜十一人牵头，走上了艰辛曲折的创业道路。民国二十年（1931）六月十二日，他们在苏州老郎庙成立了自己的行会组织——昆曲梨园公会，随后又在徐凌云（1886—1966）、李恂如等曲家的帮助下自筹资金组建了自己的昆班——仙霓社，班名取自李商隐

◎1931年6月12日，“传”字辈部分演员和艺师在苏州老郎庙参加昆曲梨园公会成立时合影





◎仙霓社在苏州青年会演出的戏单



诗句“众仙同日咏霓裳”。参与仙霓社的“传”字辈演员有二十八人，除顾传玠弃伶就学外，名丑姚传渭也改搭京班而去。但是生脚赵传珺、丑脚华传浩后来居上，挑起大梁，郑传鉴、倪传钺、沈传锟、姚传芗等也都迅速成长起来。

民国二十年（1931）十月，新组建的仙霓社由苏赴沪，首演于大世界游乐场，大获成功，再度引起轰动。然而不久，“一·二八”战事爆发，大世界暂停营业，仙霓社不得不返回苏州。在淞沪战事的影响下，苏州局势也开始动荡不安，翌年五、六月间在苏州中央昆剧场



◎《中央日报》刊载仙霓社在南京大戏院演出的戏单(1935年10月9日)

的演出失利。兹后，“传”字辈演员一度辗转奔波于宜兴、昆山、杭州、嘉兴、湖州一带谋生，直到民国二十二年(1933)二月重返上海，先后在小世界游乐场及大千世界游乐场演出，苦苦坚持到民国二十四年(1935)二月返苏。同年十月，仙霓社又曾赴宁在南京大戏院演出，其间吴梅曾带领中央大学国文系学生前往观看，南京各大报刊也纷纷发表评介文章，大声疾呼保护昆剧。然而上座率仅二三成，仙霓社几乎连返回苏州的路费都没有挣够。这次失利使大家意识到，昆剧已经很难在中心城市找到立足点。从此，“传”字辈演员主要依靠跑码头演出勉强维持生计，人也死的死，走的走。民国二十六年(1937)“八·一三”战火又烧毁了他们赖以谋生的衣箱。翌年九月，当仙霓社重新聚合、租借行头再闯上海时，这支队伍只剩下行当不全的十八名演员。他们断断续续地演出于大新游乐场、福安公司游乐场、东方书场、仙乐大戏院、大中华剧场、大罗天剧场，观众稀少，门庭冷落，举步维艰。民国三十一年(1942)二月在东方第二书场公演三场后，历时近十一年的仙霓社终告解散。

散班后的“传”字辈演员不得不各寻生路，如姚传渭、华传浩改唱京戏，沈传芷、袁传璠改搭苏滩班，刘传蘅、方传芸、汪传钤加盟张治儿的“治儿精神团”演出什锦歌剧和滑稽戏，朱传茗、张传芳、沈传芷、马传菁、沈传锟、薛传钢等当“拍先”，郑传鉴在越剧界担任“技导”，周传沧摆测字摊，王传蕖则靠卖菜度日。最惨的莫过于赵传珺，他不幸染上了毒瘾，仙霓社解散后，无以为生，沦为乞丐。就



◎王传淞饰《活捉》中张文远



在散班的当年冬天，因贫病交加，倒毙在上海街头，年仅三十四岁。

特别值得说的是王传淞和周传瑛。

王传淞（1906—1987），原名森如，先学小生，变嗓后嗓音失润，大嗓变粗，加上生性好动，改行副丑。他吐字发音口齿清晰，描摹人物个性不温不火，表演幽默诙谐，沉着冷隽，素有“冷面滑稽”之称。另外他武功底子扎实，动作干净利索，兼善武净戏。身分地位悬殊、性格体态迥异的各类舞台人物，他均能演得生动传神。尤其擅演《鲛绡记·写状》中的贾主文，将一个身披道袍、手捻佛珠、表面信佛行善、暗地里助恶欺善、狡诈毒辣的恶讼

师形象刻画得入木三分而成为最负盛名的“冷二面”艺术精品之一。三十年代后期，曾应邀为盖叫天配戏，在《水浒记·打虎、会兄》中扮演武大郎，以高难度的矮子功令观众惊叹不已。

周传瑛（1912—1988），原名根荣，曾从著名学者张宗祥习文，有较高的文化素养，擅长讲戏、编戏、排戏。他扮相俊秀，风流儒雅，虽音质欠佳，但力求咬字清楚准确，唱念抑扬顿挫，韵味醇厚，善于运用眼神、身段、舞姿塑造各类舞台形象。小冠生、巾生、翎子生、鞋皮生等各家门的小生戏他都擅长，其扇子功、褶子功、翎子功在“传”字辈演员中尤为突出，有“三子惟传瑛”之说。擅演《玉簪记·琴挑、偷诗》中的潘必正、《雷峰塔·断桥》中的许宣、《占花魁·湖楼、受吐》中的秦钟、《西厢记·跳墙、着棋》中的张君瑞、《西楼记·楼会、拆书》中的于叔夜、《红梨记·亭会、三错》中的赵汝舟、《绣襦记·卖兴、当兴》中的郑元和、《白罗衫·井遇、看状》中的徐继祖等各路脚色，寓风情于儒雅之中，不失书生本色。

仙霓社散班后，王传淞、周传瑛搭入苏滩艺人朱国梁创办的国风苏剧团，与朱国梁、龚祥甫、张艳云、张凤霞、张兰亭等人一起，以苏剧和昆曲合班演出的形式维持着艰难的演艺生涯。这是一个只有七名演员、一名乐师和几件破旧行头的“叫花班”。他们拖儿带女，浪迹江湖，辗转演出于苏南浙北一带乡村集镇。在仙霓社报散后的十多年里，他们勉力维系着苏州昆曲的一线生机，并为20世纪五十年代以后昆曲的复活振兴保存了弥足珍贵的火种。

兰苑书香融经典

TWENTY MASTERPIECES IN KUNQU OPERA

Generally speaking, traditional Chinese theatre spreads itself in two forms: performances and scripts. The former achieves the extension of time and space through performing arts; the latter is the composition of drama through the literary endeavour of playwrights. As a rule, the prosperity of a dramatic form depends on the flourishing of dramatic compositions.

Historically, the prosperity of *kunqu* opera went hand in hand with the flourishing of "romance" plays. "Romance" is a dramatic genre that emerged in the south of China in the 16th century (in the Ming Dynasty). Unlike the northern *zaju* of the Yuan Dynasty that is more rhythmic, lyrical and uniform in format, it has more narrative elements with its plot evolving from the development of the story. It may be long or short according to the needs of the plot. The lyrics in the arias are in keeping with the cycles of set tunes. The singing of the arias by different roles is more expressive than the solos





by one role in the northern *zaju* of the Yuan Dynasty in that the singing of different roles can better express the mentality and emotions of the characters. The multi-dimensional descriptions render more vividness to the romances while the humorous dialogues and the stage directions leave more room for composition.

The consensus on the history of Chinese drama has it that *The Laundering of the Silk Yarn* by Liang Chenyu marked the beginning of the “romance” era. In the two centuries between the middle of the 16th century and the middle of the 18th century, a galaxy of distinguished playwrights and masterpieces appeared in the genre of *kunqu* romance, especially from 1573 to 1620. The prominent playwrights helped directly to forge a number of different schools of writing such as Linchuan School, Wujiang School, Suzhou School, and even Yuezhong School according to some scholars. As for the playwrights, Liang Chenyu, Tang Xianzu, Shen Jing, Tu Long, Wang Jide, Li Yu, Meng Chengshun, Hong Sheng and Kong Shangren ranked among the best-known. The most famous compositions, such as *The Laundering of the Silk Yarn*, *The Soaring Phoenix*, *The Jade Hairpin*, *The Peony Pavilion*, *The Gallant Swordsman*, *A Cure for Jealousy*, *The West Chamber*, *The Red Pears*, *The Snow Cup*, *The Oil Peddler and the Prostitute*, *The Tragic Killing of the Loyalists*, *Fifteen Strings*



of Copper Coins, *Joys of the Fishermen*, *The Misunderstanding caused by a Kite*, *The Palace of Eternal Youth*, *The Peach-Blossom Fan* and *Leifeng Tower* became the masterpieces in the repertoire. *The Story of a Wooden Hairpin*, *The Story of the Lute* and *The Story of the Sword* were also staged in the Kunshan Tune. During these years, *Kunqu* gained such immense popularity that one might say that the refined and elegant *kunqu* romances provided a vivid picture of the state of art of dramatic literature in China then.

Through many years of stage performances, various romances were repeatedly used and abandoned. Later the performance of selected scenes or excerpts from the romances gradually came in vogue. In the first half of 20th century, the "Chuan" generation of performing artists could perform as many as over 400 excerpts from the traditional *kunqu* repertoire, among which over 200 are still per-



formed on the stage today. These living fossils of traditional Chinese drama are precious legacies of the art of Chinese *kunqu*.

我国古典戏曲的传扬流播，主要有两种方式：一为舞台演出，即通过“即时”和“现场”的声容来获得持续的时空延展；另一则为文学剧本，是借助凝固的文本而辗转流布。前者我们称之为“场上”，是一种综合的艺术展现。后者可名之为“案头”，属戏剧文学。古典戏曲有一发展规律：某一剧种的繁盛，势必以剧本创作的繁荣为依托。

昆剧演出的繁盛大致与传奇剧本的兴盛相始终。传奇是明代中叶之后，在江南一带首先兴起的一种戏剧文学样式。它不同于格律和抒情色彩较浓、形式划一的元杂剧，它更长于叙事；剧本的展开和休止均根据叙述故事的需要，有事则长，无事则止，篇幅可长可短。构成剧本的曲词，采用曲牌联套的形式，即通过一支支曲子的有机组合来形成不同的套曲。不同人物的交叉演唱使得它较之一人主唱的元代杂剧更具表现力。作者可以从不同人物的“声口”出发，准确把握人物内心活动，抒发感情。对人情世态的描摹也由于有了多重视角而显得丰富生动。加上诙谐、幽默的说白和科介说明穿插其中，为传奇剧本的创作提供了新的空间。

一般的戏曲史把梁辰鱼《浣纱记》的创作，视作传奇时代来临的标志。从嘉靖末年（1560年前后）到清代中叶，大致两百年的时间里，昆腔传奇创作名家辈出、佳作如林，其中尤以明代万历前后为最。随着剧作家蜂起，戏剧创作流派也应运而生，有临川派、吴江派、苏州派、越中派。就作家而言，像梁辰鱼、汤显祖、沈璟、屠隆、王骥德、李玉、孟称舜、洪昇和孔尚任等都是著名戏剧家。就作品而论，

◎昆剧折子原件
(苏州中国昆曲博物馆藏)





◎清道光年间翻刻本《缀白裘》
(苏州中国昆曲博物馆藏)

诸如《浣纱记》、《鸣凤记》、《疗妒羹》、《玉簪记》、《牡丹亭》、《义侠记》、《娇红记》、《西楼记》、《红梨记》、《一捧雪》、《占花魁》、《千忠戮》、《十五贯》、《渔家乐》、《风筝误》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷峰塔》等均为经典名剧。加之稍前文人创作的《荆钗记》、《琵琶记》、《宝剑记》也采用昆腔演出，昆剧出现了空前兴盛的局面。由于昆腔传奇普遍的文雅气质，使这一时期的中国戏剧文学呈现出独特的繁盛景观。

在长期的舞台实践中，诸多的传奇剧本频繁演出并逐渐删汰，最终形成了以“散出”的“折子戏”演出为主的昆剧演出形式。清乾隆年间，钱德苍根据舞台流行的演出本编选《缀白裘》，从八十八部作品中选录了昆曲折子戏四百多出。民国时期，“传”字辈演员能演出昆剧传统折子戏四百多出，现在舞台上演出的昆剧折子戏有二百多出。这些古典戏曲“活化石”的存在，正是中国昆曲艺术的宝贵遗产。



◆ 情义双全话荆钗：《荆钗记》

元末明初，南方戏剧进入从南戏向传奇过渡的阶段。这一时期的南曲戏文，最为著名的有“四大传奇”（四大南戏）之称，即所谓的“荆、刘、拜、杀”。后世昆剧也均有相关剧目。这里的“荆”即《荆钗记》，该剧相传为“吴门学究敬先书会柯丹邱著”，叙写王十朋、钱玉莲悲欢离合的故事。剧中的王十朋确有其人，据《宋史》记载，王为南宋初年状元，官至龙图阁学士。但剧本仅仅是借历史人物敷演一段新奇故事，并非敷演历史故事的“历史剧”。全剧共四十八出，现存《六十种曲》本、《古本戏曲丛刊》初集影印温泉子编辑、梦仙子校订的影钞本、中华书局1959年排印本。

剧叙温州书生王十朋家境贫寒，与母亲相依为命。贡元钱流行慕其为“才学之士”，有意将前妻所生之女玉莲许配，因十朋家贫只能以荆钗作为聘礼。但玉莲继母贪财势利，欲把玉莲嫁与当地富户孙汝权，只因玉莲坚决不从而作罢。十朋和玉莲成婚半年，恰逢试期来临，十朋便辞别家人进京应试。他一举夺魁，高中状元，授官饶州佥判。权相万俟咏慕十朋文才，欲招其为婿，十朋以不可停妻再娶



为由断然拒绝。万俟恼怒，借机将他贬官潮阳，且不许回家省亲。十朋赴任前修家书一封托人带回，不料被和他一同进京的孙汝权骗走并改作“休书”，伪称十朋已入赘相府，让玉莲另行改嫁。孙回温州后，买通玉莲继母欲骗娶玉莲，继母遂再次逼迫玉莲，玉莲誓死不从，投江殉节，幸为福建安抚钱载和救起，钱将她认为义女并带回府上。钱载和上任后派人去饶州寻访王十朋，有消息说王已病故于任上，玉莲不胜悲痛。而十朋也曾差人去接母亲和妻子，回报说玉莲已投江身亡。五年后，万俟失势，十朋升任吉安太守。钱载和亦得升两广巡抚，赴任途经王十朋所在的吉安府，王亲自去码头拜见，钱载和此时方知十朋为义女玉莲丈夫，于是设宴使二人团圆。

剧作的故事模式与宋元“婚变”戏文接

◎《荆钗记·开眼上路》剧照
计镇华——钱流行(中)
上海昆剧团演出

近,但一反以往“痴心女子负心汉”的陈规旧套,着重叙写二人的重情笃义,所以显得独具特色,别开生面。剧本开场的“家门”声明此剧是为表彰“义夫节妇”而作,旨在提倡夫妇间的忠信,宣扬传统伦理道德。王十朋和钱玉莲二人对爱情的忠贞不渝,以及他们能够坚持节操与权贵奸邪斗争到底的精神一直感染着读者和观众。剧本文辞较为粗糙,多用俚俗语言,但也平易晓畅,适合舞台演出的需要。关目则紧凑有致,戏剧性较强。吕天成《曲品》把它列入“妙品”,并云:“以真切之调,写真切之情,情、文相生,最不易及。”该剧为元末明初“四大传奇”之一,长期以来一直广为流传。明代王骥德在《曲律》中曾说:“古戏如荆、刘、拜、杀等,传之几二三百年,至今不废。”由此可见此剧在民间的广泛影响。

《见娘》为原本第三十一出《见母》,叙述李成送十朋母进京与儿子相会,十朋母子终得相见。当十朋问及妻子钱玉莲之事,二人恐十朋伤心,意欲相瞒。无奈十朋苦苦逼问,其母只得说明真相。十朋得知玉莲投江噩耗,悲痛不已。王十朋、王母、李成分别由官生、老旦、末应工。这一出戏情节比较简单,舞台表演主要通过念、唱、做来刻画人物的心理状态。从情节看,官生的表演应该为中心内容,但老旦和末的表演也占据了相当比重,实际上是一出“三脚撑”的折子戏。此出的表演中心在于传达不同人物不同的内心感受,尤其是王十朋的情绪变化,更容易吸引观众的视线。在王母和李成告知实情之前,十朋的情绪主要是焦躁,由于急欲得知妻子的消息,十朋焦急万分,于是频频追问:

◎《荆钗记·见娘》剧照
张富光——王十朋(左)
湖南昆剧团演出





【刮鼓令】从别后到京，虑萱亲当暮景。
幸喜得今朝重会，娘，又缘何愁闷萦？李成舅，莫
不是我家荆，看承母亲不忠诚？（末）小姐是尽
心侍奉。（生）我的娘，分明说与恁儿听。你媳妇啊，
怎生不与共登程？

此曲曲调古朴、激越，语言平白如话，用以状写王十朋焦急疑虑的心情十分贴切。当母亲告知实情之后，十朋的情绪则表现为“悲”，一则通过演员的“做”体现，一则通过唱词抒发，【江儿水】一曲即为王十朋惊闻妻子噩耗、昏厥初醒时所唱：

一纸书亲附，我那妻指望同临任所。是何人
套写书中句？改调潮阳应知去，迎头先做河
伯妇。指望百年完聚，半载夫妻，也算做春风
一度。

此曲曲调悲哀凄婉，历来称为名曲。首句

◎《荆叙记·男祭》剧照
尹建民——王十朋
岳琪——王母
杨晓勇——李成
江苏省苏州昆剧院演出

由于配合十朋昏厥醒来的情节，故演出时缓起轻唱，至二句哭妻“叫头”音量渐大，摹写十朋苏醒后放声大哭状，曲词和曲调均与人物的独特感受十分切合。《荆钗记》长期以来一直流行于昆剧舞台，其许多单出如《眉寿》、《议亲》、《闹钗》、《绣房》、《改书》、《投江》、《见娘》、《男舟》、《女舟》等出，后世多有演出。



◆ 千年不断诉琵琶：《琵琶记》

追溯《琵琶记》的故事源流，我们可以发现它已有近千年的历史了。早在南宋时期，著名诗人陆游在他的诗作中就已述及伯喈故事：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”（《小舟游近村舍舟步归》之四）诗中的蔡中郎也就是蔡伯喈。足证在南宋时期，已有关于蔡伯喈的说唱。之后的戏曲作品中，这一故事又被频频引

◎《琵琶记·描容别坟》剧照

尹继梅——赵五娘

陆永昌——张大公

江苏省苏州昆剧院演出



用。徐渭《南词叙录》之“宋元旧篇”中就有《赵贞女蔡二郎》剧目，并注云“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也”。陶宗仪《南村辍耕录》所录金院本名目“冲撞引首”中也有《蔡伯喈》一目，可见宋金时期，这一故事业已被引入戏剧当中。

剧中主要人物之一的蔡伯喈，名邕，东汉文学家、书法家，灵帝时官至右中郎将，后死于狱中。历史上的蔡伯喈本为“笃孝”之人，并无弃亲背妇事。我们现在所看到的南曲戏文是生活在元末明初的高明根据民间说唱、民间传说和旧本戏文改编的，一说是为蔡伯喈“雪谤”而作。他对原来民间传说、说唱中的蔡伯喈形象重新加以塑造，又通过“三不从”（辞试不从、辞官不从、辞婚不从）为蔡伯喈“弃亲背妇”的行为作了辩解，对赵五娘的“有贞有烈”和蔡伯喈的“全忠全孝”作了表彰，具有浓郁的“说教”意味。高明（约1307—约1359），字则诚，号菜根道人，浙江温州瑞安人，出生于书香门第，人称东嘉先生。《琵琶记》作于作者晚年辞官之后，全剧共四十二出，现存容与堂刻本、《六十种曲》本和上海古籍出版社1980年排印本。

剧述汉代陈留郡书生蔡伯喈娶妻赵五娘，新婚燕尔，逢朝廷开科取士，伯喈以父母年高不便远出不欲应试。但其父蔡公不允，加之邻居张大公从旁劝说，伯喈只得告别家人上京应试，并一举得中状元。当朝牛丞相钦慕伯喈才学，家中适有一女尚未婚配，便欲强行招其为婿。伯喈以家中父母年事已高，自己需回家照顾以尽孝心为由辞婚辞官，遭牛丞相和皇上拒绝。无奈只得入赘相府滞留京城，被



过着荣华富贵的生活，且与家中音信隔绝。伯喈离家后，其妻赵五娘恪守妇道，侍奉公婆，竭尽孝心。不料陈留连年旱灾，五娘虽典卖衣衫钗环，但仍难以维持生计。她把仅有的粮食留给公公婆婆，自己却背着公婆以糟糠充饥。婆婆猜疑五娘背着他们偷吃，于是怨谤交加，及至发现五娘吃糠，婆婆痛悔不堪而撒手尘寰，蔡公受到打击也死于饥荒。伯喈入赘相府，虽身在相府，然心系故乡，对父母娇妻思念不已。他托人捎信家中，书信却不幸被拐子骗取。一日，伯喈于书房弹琴抒发愁思，被其妻牛小姐窥破，伯喈于是吐露实情。贤惠的牛小姐把这一情况告诉牛丞相，并说服父亲派人去陈留迎接伯喈父母及妻子进京。而远在陈留的赵五娘于公婆去世后，罗裙包土，祝发葬亲，并亲手描绘公婆遗容，身背琵琶沿途以弹唱乞食，进京寻夫。历尽万般辛苦终至京城，适逢弥陀寺举行法会，五娘便至寺中募化求食，并将公婆画像供奉于佛前。此日伯喈也至寺中烧香祈愿，看到父母真容便拿走悬挂于自己书房。五娘为寻真容追至相府，牛小姐请其府中弹唱。五娘见小姐贤淑，便把自己的身世遭遇和盘托出。牛小姐怕伯喈不愿相认，就让五娘在书房公婆真容上题诗，伯喈回府看到，正欲询问缘由，牛小姐带五娘进入书房，夫妻终得团聚。五娘俱述种种变故，伯喈悲痛不已，即刻上书要求辞官回乡为父母守孝。牛丞相得知，允伯喈携五娘和牛小姐同归故里，祭奠父母，并守孝三年。皇帝亦下诏，于是孝子贤妻共获旌表。

《琵琶记》历来有“南戏之祖”的美誉，它是第一部文人写就的南戏剧本，把南戏创



◎《琵琶记》剧照
蔡瑶铣——赵五娘
北方昆曲剧院演出

作提高到一个新的阶段，并为后来的南戏创作提供了范式。它取得的成就是多方面的。作品在彰显贤孝的同时，为我们描摹了当时的人情世态，具有一定的社会认识价值。诸多人物之中，赵五娘形象的塑造尤为成功。结构上的双线并进、悲喜交加的安排，十分适合舞台的调度和调配。在语言方面，曲与白都比较接近口语，而且语言颇具个性化色彩，比较符合人物各自的身分。整体上看，剧本语言又比较文雅，具有较强的文学色彩。

《吃糠》一折为原本第二十出《糟糠自餍》，是剧本中极为精彩的一出。演赵五娘在连年灾荒极端困苦的岁月里，无依无靠、忍辱负重，侍奉二老艰难度日。一方面给我们展示了一幕催人泪下的悲凄场面；另一方面也成功塑造了五娘贤惠善良、忍辱负重的人物形象。作者主要通过人物所受困苦来凸现其性

◎《琵琶记·吃糠》剧照
计镇华——蔡公
张静娴——赵五娘
张铭荣——蔡母
上海昆剧团演出





◎《琵琶记·吃糠》剧照

吕福海——蔡母

杨晓勇——蔡公

江苏省苏州昆剧院演出

格特征，尤其是通过人物在典型环境中的典型感受来表现其内心活动与内心矛盾。这一出的曲词围绕人物的心理活动展开，细腻委婉，真切动人。正如毛声山所说“在性情上着功夫，并不以词调巧倩见长”（毛声山评本《琵琶记·前贤评语》）。如【山坡羊】曲后【前腔】中赵五娘为了让公婆多吃米饭，自己决定吃糠，但糟糠却很难下咽：“这糠呵，我待不吃你，教奴怎忍饥？我待吃呵，怎吃得？”五娘进退两难的心理跃然纸上。【孝顺歌】一曲中，五娘以糟糠自比，自身遭遇之苦与吃糠之苦叠加，更显现出其境况之艰难。第二支“糠和米”一曲尤为著名。五娘以糠和米来比照自己和丈夫：“糠和米，本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞？一贱与一贵，好似奴家共夫婿，终无见期。”曲词把赵五娘不堪悲苦、自怨自艾，同时又感慨世事无常的心理活动刻画得淋漓尽致，五娘形象随着剧情的展开也逐渐凸现、丰满。这一曲历来被誉为“神来之笔”，传说高明填词至此，桌上两根蜡烛烛火竟合而为一，被人认为是“文字之祥”。昆剧舞台演出中，五娘由正旦应工，《吃糠》一出，则以唱见

长，其表演则讲求悲怆凄恻，身段求端庄大方。扮演公公、婆婆的外与净的说白穿插其中，使得《吃糠》一出极易取得较好的舞台效果，加之与前后“喜庆”场次的交织，其舞台效果更加突出。故长期以来，该出一直是昆剧舞台上的经典。



◆ 一缕清纱系家国：《浣纱记》

谈及昆曲剧本，人们会很自然地首先想到《浣纱记》，这部被称为开启传奇时代的作品即出自明代著名曲家梁辰鱼之手。

《浣纱记》原名《吴越春秋》，因剧中范蠡与西施初会时，西施浣纱于若耶溪畔，二人以细纱定情，分离时各执一半，团聚时又以纱合而得名。故事本于《史记》及《吴越春秋》、《越绝书》等，在这些基础上另汲取了民间有关西施的传说并略加增饰敷演而成。全剧共四十五出，现存有明万历间金陵富春堂刻本（日本京都帝国大学图书馆和北京图书馆收藏）、明万历三十六年（1608）武林阳春堂刻本、明万历间金陵文林阁刻本、《六十种曲》本和中华书局1994年校注本等版本。

戏剧叙述春秋时越国大夫范蠡乘舟赴山阴闲游，在若耶溪畔看见一浣纱美女，此女名施夷光，因祖居苎萝西村，故名西施。范蠡与西施一见钟情，两人以细纱为定情信物，约定日后迎娶。适逢吴越争战，越王勾践战败被围，范蠡用计派文种为使者以美女贿赂吴国太宰伯嚭，托为请降。吴王不听伍员劝谏，退兵接受越国降服。越王勾践夫妇及范蠡被拘于吴国石室中牧马，受尽艰辛，后被赦归国。

◎《浣纱记·合纱》剧照

顾铁华——范蠡

张继青——西施



勾践回国之后依计行事，意欲以女乐迷惑吴王，进而灭亡吴国。为实现灭吴大计，范蠡亲自到西施家中劝其赴吴，待西施应允后遂接西施到越王宫中，教其歌舞，俟其艺成，亲自把西施献给吴王。吴王不顾伍员再次进谏，接纳西施，从此沉溺美色，荒废朝政。其间伍员因多次劝谏吴王而被逼自杀。不久吴王大举讨伐齐国，仅留下太子及老弱之兵守城。越王勾践趁机侵吴，大败吴国并擒住太子。吴王遭人议和，越王不允。范蠡率领大军攻打吴国，迫使吴王自杀。范蠡功成身退，携西施泛舟五湖而去。

剧作歌颂了越王勾践的坚忍顽强及范蠡、文种的舍身尽忠，批判了吴王夫差的骄奢昏庸，这样的作品主题在当时无疑有着较强现实意义。但作品突出的成就则在语言方面，《浣纱记》的语言属于骈骊一派，但其曲



文和说白均工整典雅，富有文采，与《香囊记》、《玉玦记》等“掉书袋子”的做法颇为不同。有的曲词清新典雅，写景抒情均精致、优美，颇耐咀嚼，如《别施》中西施与范蠡的唱词：

【琥珀猫儿坠】(旦)秋江渡处，落叶冷飕飕。何日重归到渡头。遥看孤雁下汀洲，它啾啾，想亦为死别生离，正值三秋。

【前腔】(生)片帆北去，愁杀是扁舟。自料分飞应不久。你苏台高处莫登楼，怕凝眸，望不断满目家山，叠叠离愁。

在戏曲排场的合理调配方面，《浣纱记》也颇具独到之处。它突破了一般生旦戏双线交替的结构和排场方式，众多人物、不同场面以及许多事情穿插交替，围绕政治斗争的中心展开，从而使得戏剧场面显得开阔、宏大，

◎《浣纱记·泛舟》剧照
顾铁华——范蠡
张继青——西施



戏剧排场也显得和谐、合理。最为典型的是从《迎施》以下诸场次的排场，颇见作者匠心。结尾“泛湖”的情节处理，又突破了才子佳人欢会团圆的俗套，二人相从湖上，在“笑吴是何人越是谁”的感慨中遁迹烟波浩淼之中，“任飘飘海北天西”，别有一番意趣。音律的整饬优美是《浣纱记》的另一优长。有记载说传奇作品中，其他作品海盐弟子均可以改调歌之，但《浣纱记》却不能。

《浣纱记》的成就历来为学者所称赏。吕天成《曲品》列为“上之中”，李贽曾称赞说：“《浣纱》尚矣！匪独工而已，且入自然之境，断称作手无疑。”（《李卓吾评传奇五种》总评）近代曲家吴梅则曾以为它是明代传奇中仅次于“四梦”的优秀作品。梁辰鱼也因此剧而颇享盛名，当时王世贞就有“吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”的诗句。张大复《梅花草堂笔谈》也记载当时的“歌儿舞女不见伯龙，自以为不祥也”。足见《浣纱记》和梁辰鱼在当时的巨大影响。但作品的缺陷也很显然，如吕天成曾批评它“第恨不谨严，事迹多，必当一删耳”。后世学者也有人指出其结构略嫌松散的弊端。

《寄子》为《浣纱记》原本第二十六出。叙述伍员预料吴国不久将要亡国，便将儿子寄托齐国友人鲍牧家中，自己则准备以身报国。后世的昆剧演出中，基本采用剧本曲词，说白则加以改动。剧中人伍员由老外应工，伍封（伍员之子）为作旦（原剧本为小末），鲍牧为末。本场中末为配角，主要是外和作旦的表演，而尤以伍封的表演为重。此出剧本内容十分简洁，曲词也不多，但多年以来一直活跃



◎《浣纱记·寄子》剧照

王继南——伍子胥

石小梅——伍 封

江苏省昆剧院演出



在昆剧舞台上，是剧中颇能感人的场次之一。心灰意冷的伍员失望之余离乡寄子，一曲【意难忘】萦带出悲凉、凄怆的气氛，而伍封不明就里，经伍员说明，于是感情顿起波澜。剧中【胜如花】套曲的对唱合唱，父子两人一问一应，即景抒情，国破在即，家亡不免的悲怆无奈禁不住扑面而来：

【胜如花】(外)清秋路，黄叶飞，为甚登山涉水？只因他义属君臣，反教人分开父子，又未知何日欢会。(合)料团圆今生已稀，要重逢他年怎期，浪打东西，似浮萍无蒂。禁不住数行珠泪，羡双双旅雁南归。

【前腔】(小末)我年还幼，发覆眉，膝下承颜有几。初还望落叶归根，谁道做浮花浪蕊，何日报双亲恩义。(合前)

除了感人的曲词，舞台演出中伍封的“做”，也颇具打动人心的力量。随着“寄子”



真相的逐渐清晰，伍封的悲伤也逐渐加重，表演上表现为演员的昏厥。一父一子，一去一留，生离死别的惨痛在演员的唱、做当中得到了充分的展现，使得本出极富感染力。



◆ 英雄穷途唱悲凉：《宝剑记》

《宝剑记》的故事本于小说《水浒传》第七回《豹子头误入白虎堂》至第十二回《梁山泊林冲落草》，戏曲在情节方面作了一些改动，因林冲携带宝剑（小说原作宝刀）误入白虎堂而得名。全剧共五十二出，现存《古本戏曲丛刊》初集影印明刊本、傅惜华编《水浒戏曲集》第一集排印本。作者李开先（1502—1568），字伯华，号中麓，别署中麓放客。山东章丘人。嘉靖八年（1529）进士，曾任户部主事、太常寺少卿等职，后因抨击朝政而罢归。李开先性好词曲，搜集收藏了大量词曲作品，有“词山曲海”之称。

剧叙宋朝汴梁禁军教头林冲，因不满太尉高俅欺君误国等行径，上书弹劾，高俅得知后遂与童贯合计陷害林冲。他们以高欲看林冲宝剑为由，诱骗他带剑至议论军事的重地白虎堂，又以“持刀擅入”的罪名将林冲逮捕，由军政司屈打成招，定为死罪。高俅命刑曹吏在狱中暗害林冲未遂。林冲妻子贞娘击鼓鸣冤，并欲自杀明志。朝廷批示令开封府审理此案，开封府尹秉公决断，林冲得免死罪，发配沧州充军。押送林冲前往沧州的解差董超、薛霸被高俅收买，中途路过野猪林，二人

欲在野猪林中结果林冲性命，幸被鲁智深所救，一路护送到沧州。沧州太守敬重林冲为人，派他去看守草料场。京城之中，林冲妻子贞娘到岳庙烧香祈愿，遇到高俅之子高朋。高朋见其貌美便想要霸占，贞娘矢志不从。高朋遂令虞候陆谦、傅安前往沧州，二人打算火烧草料场，害死林冲。不料林冲出去买酒，回来恰好听见陆、傅二人私议，便杀死二人，反上梁山。之后高朋又以林冲反叛威胁林家，林母自缢身亡，贞娘辗转出家为尼。林冲上梁山后为宋江所重，他带兵攻打汴梁捉拿高俅。梁山好汉受朝廷招安，朝廷赦免林冲，并将高俅父子押送林冲军前处死。报仇之后的林冲至庵中还愿，认出庵中所挂宝剑，于是得见贞娘，夫妻团圆。

鲜明的时代色彩和较强的现实性是《宝剑记》的突出特点，它所写故事虽远在北宋，但其笔锋却直指明代现实。从林冲的精神世界里我们不难看到作者的影子，而从林冲的唱词中则依稀可以听到作者的心声。因此该剧可以说是作者寄托自身理想、抒发人生感慨的寄寓之作，具有“借古人酒杯，浇胸中块垒”的意味。作品的艺术成就主要体现在语言方面，其戏剧语言摒弃了明代前期戏曲作品重形式、轻内容、多修饰、少真情的积习，挣脱了僵化的语言模式，曲词典雅绮丽，既具有鲜明的文人化特征，又不失生活

◎《宝剑记·夜奔》剧照
侯永奎——林冲
北方昆曲剧院演出





气息，在短钉习气盛行的明代前期颇具特色。

《夜奔》系《宝剑记》原本第三十七出，该出主要描摹火烧草料场之后，林冲负剑逃奔梁山途中的复杂心理，是人物感情最为浓郁的一节，也是剧作思想精粹之所在。主人公在忠诚与背叛两者之间苦苦挣扎，仇恨、愤怒、绝望的多重情感内涵，使得该出充满了慷慨悲凉的戏剧气氛。全出说白极少，主要通过悲壮沉郁的唱词和细腻逼真的“做”相结合，细致入微地刻画了林冲“夜奔”的复杂心态和感情变化，使得观者不禁为末路英雄一掬同情之泪。

昆剧演出中的林冲南派以老生应工，北派以武生应工。以林冲“走边”上场开始，他手握宝剑，双目前视，侧耳细听，其【点绛唇】曲：“数尽更筹，听残银漏”，把观众带入一个更深夜静的规定场景。也正是在这样特定的场景中，人物特定的心理得以充分展示。“逃秦寇”说明他夜奔的直接因由，至此，一个遭遇迫害的落魄英雄形象顿时呈现在我们面前。虽然故国情深，但时势不遇、报国无门的悲凉心境又使他内心充满了难言的困窘与彷徨。紧接的一段说白是对他登高望远、思念家乡心情的写真。追忆往事，感慨处境，虽然“丈夫有泪不轻弹”，但此时的林冲痛心已极。他双手以指弹泪，为我们展现出一世英雄困顿于末路的辛酸景况。舞台演出中，这一段主要通过演员唱白配合两手摸索的舞蹈动作，来展示林冲黑夜中在崎岖山路艰难行进的情景。整个折子的表演中，“做”占据了很大比例，其表现内容也是多方面的。如逃难过程中的疲惫不堪、对外界不自觉的高度警惕、进庙

◎《宝剑记·夜奔》剧照
侯少奎——林冲
北方昆曲剧院演出



时上台阶开门和入庙后的小心谨慎以及梦中受伽蓝神警告后急速离开神庙等等，都需要细致的“做”来表现。这些表演使观众可以随着演员的动作，逐次体会到场景的转移。而且也通过场景的转移和人物动作的变化，准确把握人物微妙的心理活动。【双调·新水令】套曲的八支曲子，刻画了林冲夜奔时的内心矛盾和英雄襟怀，每支曲子都抒发了剧中人在不同情景中的不同心理感受，林冲复杂的感情内涵也得以充分展示：“专心投水浒”与“回首望天朝”的内心矛盾，奔逃途中的急切惊恐，因背井离乡而逐渐加重的对老母和妻子的思念。大段的抒情性曲词，不仅揭示了林



冲在特定场景下的特定心态，同时也在很大程度上打破了时空的束缚，充分发挥了戏曲在时空上的“虚拟”和“自由”的特点。通过演员的“唱做念打”把观众带入规定的场景，让观众感同身受，极易引发观众强烈的情感共鸣。

《夜奔》是《宝剑记》中最具舞台生命力的一出，复杂的情感内核奠定了全出慷慨悲壮的情感基调。豪迈刚健的曲辞配以高亢激越的北曲，恰与英雄气概相表里，同时也为舞台的动作设计提供了契机。在相思和情爱充斥的昆剧舞台，《夜奔》始终以其独特的风格吸引、感染着历代观众，放射着炫目的艺术光芒。



◆ 凤凰鸣兮，于彼高冈：《鸣凤记》

◎《鸣凤记·嵩寿》剧照
江苏省苏州昆剧院演出

理解《鸣凤记》剧名的寓意可以参考《国语·周语上》，中云：“周之兴也，鸞鳯鸣于岐山。”更早的《诗经》亦云：“凤凰鸣兮，于彼高冈。”后世遂以“鸣凤”为盛世象征。通观





《鸣凤记》全篇，并无“鸣凤”之情节。作者借用此典故，其实所要表达的是河清海晏、长治久安的政治理想。该剧相传为王世贞所作，一说作者为王世贞门人。《六十种曲》与《曲品》列于无名氏之下。全剧共四十一出，故事直接取材于明代现实生活，是明代传奇中比较少见的“时事剧”。现存有明万历年间坊刻本、明末汲古阁原刻初印本、《六十种曲》本及中华书局上海编辑所 1959 年排印本。

戏曲敷演明嘉靖年间，华盖殿大学士夏言欲收复河套失地，派遣都御史曾铣领兵统制三边。曾带兵赴边后，总兵仇鸾受严嵩指使，拒不发兵援救。官居兵部主事的杨继盛遂上书皇帝，弹劾仇鸾叛逆大罪，结果反而被贬外地。由于严嵩、夏言两人素来不和，故在部院议事大会上，夏力主收复河套，而严则以河套不足惜为由，反对收复，反而诬陷曾铣是罪魁，并指使心腹弹劾曾并陷害夏言，结果曾、夏均被杀，夏言家眷也流放广西全州，夏家仆人朱裁夫妇携带已有五个月身孕的夏妾苏赛琼连夜逃往杭州，被秀才邹应龙收留。后赛琼生下一子，应龙尽心抚养，并由朱裁带回江西原籍。后仇鸾阴谋败露，杨继盛升任兵部武选司员外郎。当时严嵩仍高居相位，与其子严世蕃总揽朝政，群臣附



◎《鳴鳳記·写本》剧照

周传瑛——杨继盛

张 娴——杨夫人

浙江昆剧团演出

炎，刑部郎中赵文华因献媚而得严嵩之宠爱，被严嵩认为义子。复职后的杨继盛不改初衷，置身家性命于不顾，上书弹劾严嵩无道，并于灯下写本，直写得手指流血不止。由于奏疏言辞过于激切，触怒皇上，杨被斩首，夫人张氏于刑场自刎，幼子及家眷被流放外地。适倭寇入犯沿海诸郡，严嵩派义子赵文华以兵部尚书的身份统兵剿灭。但赵文华不思剿灭倭寇，只是杀戮百姓冒功邀赏。福建莆田诸生林润因避战乱投奔邹应龙，邹与林结拜为兄弟。大比之年，邹与林一起进京参加会考，双双高中进士。两人师事翰林学士郭希颜，因一向敬重夏言、杨继盛之忠诚，于是与郭同去拜谒杨继盛夫妇灵墓，为严世藩所忌。严世藩与监察御史鄢懋卿定计，派遣邹应龙巡边塞外，林润则出使云南，欲置两人于死地。后又有礼部主事董传策、兵部郎中张翀、工科给事吴时来联名弹劾严嵩，均被贬谪戍边。严嵩父子为夺取易家地产，设计陷害解元易弘器。郭希颜推荐易弘器到塞外投奔邹应龙，并上本劾奏严氏父子，结果被赐死。不久回京的邹应龙与刑部给事孙丕扬共同上本，揭发严氏父子罪恶。此时严氏父子已失去皇上恩宠，二人及其党羽均受到惩处，严嵩被削官放归江西老家，其子严世藩被发配充军南雄卫。后林润升迁南道御史，巡视江西时得知回籍的严嵩仍然横行乡里，严世藩也没有奉命去南雄受罚，林立即上奏朝廷。皇上下诏没收严家所有家产，严嵩被打入乞丐院，严世藩被腰斩。邹、林升迁为都御史，诸死难忠臣均得到封赠褒扬。

《鸣凤记》所叙是嘉靖年间权相严嵩与其政敌夏言、杨继盛之间的政治斗争，对立双



方一是代表奸佞的严嵩与其党羽赵文华等人，一方是代表忠义的杨继盛和夏言等“八谏臣”。作品通过描写忠奸对立以及其间残酷斗争，揭露了嘉靖年间社会政治的黑暗。它开传奇写时事之风气，是中国古典戏曲中第一部描写现实重大政治事件的“时事剧”。据《剧说》记载，剧本编好上演时，严嵩尚未倒台，作者请一位县令观看，县令为之色变。该剧出现之后，戏曲中政治时事剧的创作蔚为风气，传奇的题材格局也由此变革。将重大的政治题材引入戏曲这一雅俗共赏的艺术形式，直接配合政治斗争并反映人民心声，是《鸣凤记》获取成功最重要的原因。

从艺术角度分析，《鸣凤记》也有不足之处。其语言基本沿袭骈丽的路子，曲辞和宾白都偏于典雅绮丽。但往往不免堆砌之弊，辞藻华丽繁复，典故累累亦未见妥帖，与《浣纱记》的文采不可同日而语。结构方面也存在头绪太繁、线索不清之病，因此剧本场次排场也就相应混乱，人物安排也因此杂乱无章。正面的人物由于要迁就“八谏臣”的情节安排，无一突出。杨继盛作为正面人物的中心，在四十一出的剧本中，到十几出就退出舞台，全剧仅《写本》等少数情节中，人物刻画尚略有深度。

《写本》为原本第十四出《灯前修本》。敷演仇鸾阴谋败露之后，杨继盛得以升任兵部员外郎。他对严氏父子包揽朝政、陷害忠良极端不满，决定冒死上书皇上揭发严氏罪行。于是不顾夫人的劝阻，于灯前写本，写得手指血流不止也不顾，其凛然无畏的精神令人泣下。剧中的杨继盛决意上书，有“三不顾”：一

是不顾受伤的手指血流不止，“我只一心要展擎天手，管不得十指淋漓血未干。还思想，只须这泪痕血迹，感动君王。”二是不顾亡灵劝阻，“纵然恁哀鸣千状，怎能阻我笔低锋芒？”三是不顾妻子苦谏，“你何须泣不用伤。论臣道须扶纲植常。骂贼舌不愧常山，杀贼心何怯睢阳。事君致身当死难，你休将儿女情萦绊。我大丈夫在世呵，也须是烈烈轰轰做一场。”【尾声】中“我明朝碎首君前抗”，则显示了杨继盛以死相谏的忠烈赤诚。昆剧舞台杨继盛为老生应工，杨夫人为正旦扮演，是一出唱、做兼重的折子戏。



◆ 花阴月影照孤零：《玉簪记》

【朝元歌】你是个天生俊生，曾占风流性。看他无情有情，只见他笑脸儿来相问，我也心里聪明。适才呵，把脸儿假狠，口儿里装做硬。我待要应承，这羞惭怎应他那一声。我见了他假惺惺，别了他常挂心。看这些花阴月影，凄凄冷冷，照他孤零，照奴孤零。

单纯从语言风格分析，我们很容易将以上曲词视作元人作品。但这支曲子却是明代高濂《玉簪记·琴挑》的曲词，《玉簪记》也因为其高超的艺术成就成为明代传奇的精品。高濂（1527—1603），字深甫，号瑞南，别署湖上桃花渔、千墨主，钱塘（今浙江杭州）人。平生博见多识，兴趣广泛，尤喜按拍度曲，与曲家梁辰鱼、汪道昆等交往颇密。高氏曾任鸿胪寺官，后因父丧未及补官，归隐于西湖之上。他的传奇创作主要集中在万历年间。

《玉簪记》写女道士陈妙常与青年潘必正的爱情故事，明冯梦龙《情史》卷十二《潘法成》及《古今女史》、《词苑丛谈》、《宋人轶事汇编》、《渔矶漫钞》等书对此均有记载。剧本现存明万历间继志斋刻本（《古本戏曲丛刊》据之影印）、明万历间文林阁等刻本、《六十种曲》本以及中华书局上海编辑所

◎《玉簪记·偷诗》剧照

蔡瑞铳——陈妙常

王振义——潘必正

北方昆曲剧院演出



1959年单行本。

剧述南宋河南书生潘必正，其父亲潘夙昔日为官时，为其与同僚陈某之女娇莲指腹为婚，并以玉簪和鸳鸯扇坠为证物，此后十六年两家因故不通音讯。陈娇莲父亲早死，与母亲相依为命。适逢金军南侵，娇莲与母亲于避难途中失散，娇莲被张二娘救助，入金陵城外女贞观带发修行，道名妙常。建康太守张于湖赴任途中借宿女贞观，见妙常貌美，遂以轻薄言语调笑于妙常，遭妙常严词拒绝。潘必正赴临安应试，因病未中，羞于返乡，寓居金陵女贞观主其姑母处，借宿观中继续攻读，准备再度应试。潘、陈二人遂相识于观中，且日久生



情，互生爱慕。某晚，妙常抚琴观中，必正闻听遂去拜访。必正弹奏《雉朝飞》，妙常则弹奏《广寒游》，必正以情挑妙常，妙常责怪必正非礼。后经频频交往，两人终冲破束缚，结为同心。不料二人情事被必正姑母察觉，姑母遂逼迫必正早赴会试，并亲自送至江边，命他乘舟离去，以阻止他与妙常会面。妙常得信，私雇小舟追赶必正，并将头上玉簪赠与必正，必正也把鸳鸯扇坠作为信物送给妙常，二人依依不舍而别。后必正赴试得官，返回金陵女贞观迎娶妙常，两人得以成就姻缘。俟二人返回河南家乡后，妙常失散多年的母亲已寻亲来到潘家，说明原委，于是一家欢庆，阖府团圆。

《玉簪记》是明代爱情剧之佳构，作者歌颂了潘必正与陈妙常这一对青年男女对自由爱情的向往和追求，批判了僧侶的禁欲主义。剧本的艺术成就也体现在多个方面。首先是

◎《玉簪记·琴挑》剧照
岳美缇——潘必正
张静娴——陈妙常
上海昆剧团演出



对人物的塑造比较出色，尤其对人物心理的刻画颇具匠心。如《追别》（《秋江》）一出，就即景写情，把遭遇离别的恋爱中男女的不舍之情摹写得淋漓尽致，细致入微。陈妙常所唱【小桃红】一曲，把妙常的临别感受与秋江上的景色融为一体，营造出一种悲凉的意境：

秋江一望泪潸潸，怕向那孤篷看也。这别离中生出一种苦难言。恨拆散在霎时间。都只为心儿里，眼儿边，血儿流，把我的香肌减也。恨煞那野水平川，生隔断银河水，断送我春老啼鹃。

其次，剧本的语言成就也较突出，其语言属于华美典雅的文采派，但在浅深浓淡之间，文采与本色兼得，大有《西厢》意味。祁彪佳

◎《玉簪记·秋江》剧照

岳美缇——潘必正
张静娴——陈妙常
上海昆剧团演出





在《远山堂曲品》中评曰：“幽欢在女贞观中，境无足取。惟着意填词，摘其字句，可以唾玉生香……”。但《玉簪记》有着十分明显的模仿《西厢记》的痕迹，除了在语言方面的相似，其戏曲情节也颇似《西厢记》。如《西厢》在寺院，《玉簪记》在道观。其余的琴媒、联吟、促试、秋别等场景也与《西厢记》雷同，所以连作者自己也承认“完全一幅西厢情境”。

《琴挑》为原本第十六出《寄弄》，是剧本中颇有诗意的一出。昆剧舞台上的潘必正由巾生应工，陈妙常由五旦扮演，是一出典型的唱、做并重的“生旦戏”。秋月溶溶，寄寓客乡的潘必正夜不能寐，到白云楼下闲步散心。而陈妙常也于静夜整理冰弦，于是二人遂以琴为媒，互通款曲。折子戏以生、旦各唱一只【懒画眉】开场，把两人置于月朗风清、露淡花浓的溶溶月夜和迷离惝恍的意境当中，为琴“挑”作下铺垫和准备。当陈妙常与必正相遇，妙常以“请教一曲”的名义请潘弹奏，潘借机弹唱《雉朝飞》，于琴曲中寄托自己“求妻”的愿望。必正央求妙常弹琴，妙常于是弹奏《广寒游》，以月中孤寂的嫦娥自况，暗含着对真挚感情的渴望。此时，二人虽然言语之间不涉风情，其实已经通过琴声表达了相互的渴慕以及对感情生活的向往。在琴声通款曲的前提下，必正于是出言相挑：

【朝元歌】更深漏深，独坐谁相问。琴声怨声，两下无凭准。翡翠衾寒，芙蓉月印，三星照人如有心。仙姑呀！只怕露冷霜凝，衾儿枕儿谁共温？巫峡恨云深，桃源羞自寻。你是个慈悲方寸，望恕却少年心性，少年心性。

剧中妙常的心理活动十分微妙，并且随



◎《玉簪记·琴挑》剧照

程砚秋——陈妙常

俞振飞——潘必正

着剧情的进展而起伏变化。她先是一“请”，面对夜晚相遇的潘必正，她充满了与之沟通的热望，于是借“请教”的名义请必正弹琴。其次是一“奏”，在必正表露心迹后，她立刻以琴声作出回应，这时的心情仍充满了渴望。但当潘必正出言相挑时，由于自己的道姑身分，妙常仍一时难以接受，于是有一“嗔”，对必正恶语相加。然而当必正悔过道歉，返回住所时，她又自言自语，独诉衷肠，此为一“诉”。从最先的“请”到后来的“奏”，进而又“嗔”又“诉”，剧作细致地捕捉到了妙常微妙的心理变化，通过演员的“做”和“唱”的渲染，使得全出优美生动，细腻婉转，耐人寻味。该出的曲词也很优美，具有雅致的文人气质，加之又属典型的生、旦场次，男女情爱的题材类型，曲调又多澹雅委婉，沉静悠闲。故长期以来一直流行歌场，堪称昆曲的典范之作。



◆ “余香满口”悲艳曲：《牡丹亭》

汤显祖《牡丹亭》根据话本改编而成，写杜丽娘因相思成病，病卒之后又还魂复生的故事，全剧共五十五出，现存明万历间金陵文林阁刻本、石林居刻本、《六十种曲》本和人民文学出版社 1963 年徐朔方校注本。

《牡丹亭》的魅力，就在一个“情”字。而此“情”之奇，源于一“梦”。

杜丽娘与柳梦梅相识相爱是在梦中。这是汤显祖的艺术独创。杜丽娘、柳梦梅在生前从未谋面，甚至根本不知有对方的存在，杜丽娘只是做了一场梦。惟其是梦中，少女杜丽娘的青春的热情与人性的欲望才能没遮拦、无掩饰地自由奔泻。

汤显祖紧紧抓住杜丽娘一“梦”，发挥了一连串浪漫主义的奇思妙想。一奇，让杜丽娘去“寻梦”。杜丽娘游园后，“竟夜无眠”，即去花园中寻寻觅觅，“只图旧梦重来”。梦，本是虚幻的，但是却要去“寻”，此又是一奇。奇中得以见“情”之真与“情”之坚。二奇，寻梦不见，杜丽娘一病憔悴，她就自行描画，“写真”留春。这又见行为之奇。三奇，杜丽娘一病不起，在中秋之夜情殇，临终嘱将她葬在梅树下，将春容画卷藏在太湖石下。四奇，柳梦梅

◎《牡丹亭·游园》剧照

张继青——杜丽娘

徐 华——春 香

江苏省昆剧院演出



“拾画”、“叫画”，竟引来杜丽娘香魂翩然降临，与他夜夜幽媾。这是奇而又奇。五奇，柳梦梅掘坟竟使杜丽娘还魂复活，令人不胜惊奇。从惊梦、寻梦到写真、情殇、拾画、叫画、回生，都是由梦中之情生发出的一连串奇幻之行。汤显祖把杜丽娘一“梦”发挥得淋漓尽致。

“惊梦”、“梦中之爱”的构思，是“情”的活力呈现，也恰是杜丽娘的悲剧所在。杜丽娘追求之“情”，与“理”相对。“存天理灭人欲”成为卫道士们的说教。在封建礼教严酷、“男女授受不亲”的环境中，杜丽娘有何机会与可能去接近一个青年男子？她只能在梦境中相识意中人。汤显祖让杜丽娘初识情人只是在梦中而不是在现实中，正说明封建礼教与封建家长是如何压抑与剥夺了一个少女爱的任何可能，而迫使她只能孤独地陶醉于幻梦之中。这正是杜丽娘的悲剧所在。

《牡丹亭》表现“情”与“理”的冲突。杜丽

◎《游园惊梦》剧照
梅兰芳——杜丽娘
俞振飞——柳梦梅
北京电影制片厂 1960 年摄制





娘、柳梦梅所追求的“情”与以杜宝为代表的封建礼教势力(“理”)之间的矛盾冲突是戏剧冲突的基础。明清传奇的特点是剧中对立双方人物的行动形成两条情节线并行发展。剧中杜宝、杜母、陈最良等人的活动构成了杜丽娘生活的外部环境，这一外部生活环境的理念是“理”，“存天理灭人欲”之“理”。杜宝、杜母、陈最良对杜丽娘的态度虽然表现有别，他们的出发点都是一个，用封建礼教来规范杜丽娘，以至于他们都无视杜丽娘内心已发生激烈变化。杜丽娘也只是独自在心灵中幻想着，挣扎着。在那样的外部环境的压抑下，她无法表现与付诸行动，她对爱情的幻想与追求只能在内心剧烈地冲突、挣扎与煎熬。这就形成了杜丽娘的内心动作。这个内心动作具有悲剧性。这一内心悲剧动作所具有的含蓄深沉的戏剧性与缠绵浓艳凄美的抒情性，正是《牡丹亭》戏剧魅力之所在。

追寻与实现梦中之“情”，是剧中人杜丽娘的贯串动作。“惊梦”的意蕴贯通了全剧。“梦”中之“情”的“一往而生”，支配了杜丽娘在梦醒之后的人生行动。这个贯串动作明确、充沛、有力，而且一以贯之，几经曲折，由人而鬼，由鬼返人，天翻地覆，历经磨难，而“情”始终不变。戏剧峰回路转，高潮迭起。“惊梦”之前，杜丽娘的内心世界是单纯明净也是单一的，她要做什么，她自己并不明确，她只有一丝淡淡的苦闷。“惊梦”之后，杜丽娘的内心形象立即明确，情感世界丰富充实。她虽然是个封建时代的闺中少女，温柔娴雅，在对待爱情问题上不如她的同时代西方姑娘朱丽叶那样热烈奔放，但是杜丽娘一旦觉醒就一往情深，

咬住不放，历经磨难，生生死死而不悔。因此，她的戏剧动作非常明确、有力，从《闺塾》、《寻梦》一直贯到《回生》。

《闺塾》到《惊梦》是杜丽娘爱的幻想与内心动作的开端。游园时，她一连唱了【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】等好几支愉悦的曲子，细细欣赏姹紫嫣红、美景良辰，她的心情因为被春心也是心情的唤起而轻灵柔美，但总是拂不去一层淡淡幽怨、莫名惆怅。她感叹“奈何天”、“谁家院”。游园，激发她青春的苦闷。【山坡羊】是杜丽娘第一支直抒胸臆的春情曲，是从游园到惊梦转变的关键：“没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨……”正如她的杰出的扮演者梅兰芳所分析的：“这支曲子是表达她心理难以告人的话。”

与柳生梦中幽会，正是杜丽娘内心压抑在梦境中的全面实现。她在梦中饱尝了爱的温存与性的甜蜜，“真个千般爱惜，万种温存”。“惊梦”唤醒了杜丽娘的“情”，她对爱的热情与渴求。尽管梦中柳生是个幻影，但是杜丽娘以情为真，不计虚实，她开始了对梦中真情的苦苦追寻的历程。从《寻梦》到《闹殇》，戏剧情节变幻奇艳，杜丽娘内心炽热的情焰愈燃烧愈烈，直至将自己燃烧烬尽亦不惜不悔。

《寻梦》是一出别致的戏，一首艳异的诗。她支开春香，独自在园中细细回味梦境中爱的欢乐与甜蜜。剧中杜丽娘连唱十六支曲。“【懒画眉】最撩人春色是今年。少甚么低就高来粉画垣，元来春心无处不飞悬。(绊介)哎，睡荼蘼抓住裙衩线，恰便是花似人心好处牵。”汤显祖诗情洋溢又熟知舞台，戏曲唱词富有动作性与舞台感。这支【懒画眉】透过景

◎白云生饰《拾画叫画》中柳梦梅





抒写了杜丽娘二到花园“寻梦”的欢快心情，她是那样兴奋激动，以致被花草绊了裙衩，却自认是花草亦知心前来追捧她的春情。她的心灵在那湖山石边、牡丹亭畔、芍药栏前和垂杨柳线一处处留恋抚摸回味，处处是情的温暖，处处是“他”的呼唤，心灵的快感难以名状。她羞怯地唱到“恰恰生生抱咱去眠”，激情到达顶点。但是梦境早逝，这就是杜丽娘情的追求所遭遇到的现实。杜丽娘的内心悲剧性动作在发展。

伤心、幻灭以致绝望，是她心灵遭遇的现实。她不是死于爱情屡遭打击，而是死于爱情的徒然渴望与爱情的绝望的煎熬。

从《谒遇》、《冥判》到《回生》，杜丽娘死后，仍旧一灵咬住执拗地返回阳间寻找梦中之情。她由为情而死又为情而生，她的戏剧动作又在一个新的层面发展，柳梦梅与杜丽娘的戏同时并行。《冥誓》中两人的真情由试探、惊讶而获确证，戏剧动作达到又一高潮。

但是他们的爱情还必须面对现实的挑战。汤显祖让他的剧中人从梦境中获取的真情屡经艰难曲折终获确证后，还必须回到残酷的现实中再经磨难，让这一对年轻的有情人亲自挫败残酷，获得最后胜利。汤显祖在舞台上创造了一个浪漫主义的戏剧构想，又紧紧坚持了现实的理念。他要宣布“理”的破灭，他要高唱“情”的胜利，他要张扬“情”的力量。杜丽娘面对从皇帝到父亲等整个封建礼教势力对她“自媒自嫁”指责，她理直气壮地说：“真乃是无媒而嫁，保亲的是母丧门，送亲的是女夜叉。”她的口气已非当年的温柔了。柳梦梅面对杜宝的横暴，在【雁儿落】一曲中，连

用十次“我为她”，叙述他使杜丽娘回生的功劳。杜丽娘的悲剧行动终于获得喜剧性的胜利。

汤显祖以横溢才华、生花妙笔创造了一组有着丰富内涵与审美意蕴的“牡丹亭意象”。这是杜丽娘惊梦、与柳梦梅幽会激发爱情的环境，以其姹紫嫣红、诗情画意烘托出两人爱情。它又象征与赞美了杜丽娘青春的美艳与爱情的美丽丰盈、富有生命力。而牡丹亭意象最早起于梦中，因梦生情，因情而成为现实，由虚生实，由实再生情。这就是说，牡丹亭意象寄托的戏剧情节是因情而死、又因情而由死复生获得来世姻缘。它是汤显祖“情”的理念的舞台呈现，是汤显祖的杰出的美学创造。以“牡丹亭意象”演绎“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”的“情”学观，这是汤显祖的成功，以至“牡丹亭梦一出，家传户诵，几令《西厢》减色”。



◆ 男儿本自重横行:《义侠记》

《水浒传》是我国古典小说的“四大名著”之一，“水浒戏”也是古代戏曲很重要的题材系列。早在《水浒传》之前，元代杂剧就已经出现了大量的“水浒戏”。武松则是水浒故事中很著名的人物，关于他的传说曾在民间广为流传。到了明代，有的戏曲作家仍乐于采用这一题材，有的甚至照搬《水浒传》小说故事，写入戏剧。其中，《义侠记》是较为著名的。《义侠记》的出名，一来是由于人物和故事本身所具有的巨大影响，其次，它的作者沈璟在当时曲坛的重要地位，也是该剧曾流行舞台的重要原因。

《义侠记》故事根据小说《水浒传》(明容与堂百回本)第二十三回《横海郡柴进留宾，景阳冈武松打虎》至第三十一回《张都监血溅鸳鸯楼，武行者夜走蜈蚣岭》敷演而成。全剧共三十六出，现存明万历壬子(1612)继志斋刻本、明万历间文林阁等刻本及《六十种曲》本。

剧述山东清河县武松父母双亡，早年与兄长武大郎失散。父母曾为其聘贾氏为妻，但二人尚未亲成。武松住在柴进的东庄，闻听其兄在阳谷县，就前往寻找。途中经过景阳冈，

武松赤手空拳打死老虎，阳谷县尹于是留下武松，令其为都头，并带着他游街示功。游街途中，武松与卖炊饼的哥哥武大重逢，遂与其一同回家。武大妻子潘金莲原为富家侍女，因品行不端被主人逐出，嫁给武大。潘金莲见到武松之后，为其英武气质倾倒，便欲勾引小叔，遭武松严词拒绝，金莲于是怀恨在心。不久，武松去东京办理公事，走前他嘱咐哥哥要小心门户。潘金莲淫心不死，在王婆的教唆下，与西门庆勾搭成奸，为做长久夫妻，二人用毒药害死武大。武松回来后，对哥哥的猝死颇觉可疑，遂找郓哥和邻居何九叔询问实情。得知哥哥被奸夫淫妇害死后，武松一怒之下杀死潘金莲和西门庆，到县衙自首。后被发配孟州牢城，途经十字坡结识张青、孙二娘夫妇。武松服刑期间得到老管营儿子施恩厚待，于是帮助施恩打败夺走快活林酒店的蒋门



◎《义侠记·打虎》剧照
李继平——武松
江苏省昆剧院演出



◎《义侠记·戏叔》剧照

侯永奎——武松

马祥麟——潘金莲

神。蒋门神衔恨报复，遂与县里张团练设计陷害武松。他们首先买通张都监，让武松在都监衙门做差。某夜，都监府有窃贼进入，武松去捉贼结果反被诬为贼，被打进死囚牢，刺配恩州。此时的武松方知自己中了圈套，他在飞云浦杀死张团练派来的刺客，并从刺客口中得知张都监、张团练和蒋门神原是一伙，且他们正在鸳鸯楼等着自己的人头。武松于是杀死三人，血溅鸳鸯楼，题名壁上，反上梁山。投奔梁山途中，武松夜宿土地庙，被张青夫妇的伙计捉住，三人再次相遇。在孙二娘那里，武松又遇到孙二娘从蒋门神手下救出的未婚妻贾氏，并与鲁智深、王英、扈三娘等共赴梁山。

在沈璟所有剧作中，《义侠记》是比较突出的一种，它除了显见的“风世”的教化目的之外，其语言特点也较为明显。该剧曲词与说白均采用平白、朴素的语言，具有通俗易懂的特点。有的曲词甚至与道白无异，如第六出《旌勇》中武松所唱【锁南枝】一曲，就平白如话：



◎《义侠记·游街》剧照

张寄蝶——武大郎
江苏省昆剧院演出

我年龄少，武略多，名松姓武能荷戈。一
世家清河，争奈奔驰命多坷。（外）你如今
要到哪里去？（生）到此阳谷县寻我哥。过景
阳冈遇着虎为祸。（外）这等一个猛虎，你怎
么就打得它死？起来说。（生起介）

沈璟的语言，有刻意追求“本色”的特点，比较通俗易懂，由于作者对戏曲音律颇有造诣，故其语言虽然淡而无味，却能协合音律，适合“奏之场上”。就主题而言，沈璟的剧作多是有关风化的文字，秉承的是“不关风化体，纵好也枉然”的宗旨。所以，思想多陈腐、刻板，从《义侠记》之“义”字，我们也不难看出作者的创作初衷。从塑造人物角度，《义侠记》也略有可观，主要人物如武松、武大、潘金莲等人均能各具情态，声容栩栩。但剧本的不足也比较显见：一是情节方面的枝蔓，作者为了符合“双线发展”的需要，并借以调和文武、冷热场次，特意穿插了武妻贾三娘一线，并虚构贾氏遇盗落难，入寺为尼的情节，使得剧本不免旁逸斜出之弊。就语言而论，他对“本色”的理解也未必正确，有时仅仅简单将本色与通俗对等。所以，其戏剧语言往往显得俗而无味，虽对“锦绣满眼”的明代传奇不无“纠偏”之功，但终乏意味意境，难以久传。

《游街》为原本第六出《旌勇》，演武松打死老虎，阳谷县尹让他做该县都头，又让众人拥着武松游街夸功。武大也来到街上看打虎英雄，正好与弟弟重逢。原剧本中的唱词较繁，现在的昆剧演出中，曲词已经删减殆尽，仅仅留下几句。武松由武生应工，武大由丑应工。由于剧中的武大个子很低，所以演员演出时必须蹲下身体，下身则以一宽裙笼罩，双腿



缩在裙内做出各种动作，即所谓的“矮子步”。现在的舞台演出中，在武松出现、兄弟团聚之前，安排有武大一番表演。所以，该出也与一般重唱的场次不同，是一出以“做”为主的折子戏。观众关注的中心也主要在演员的“矮子步”的表演，后面的兄弟团聚情节也就显得相形失色了。后世演出中，为了给武大提供表演机会，增加了一些次要情节：武大听说打虎英雄是自己弟弟，于是对别人吹嘘自己的武艺，并现场表演一番。其演出包括了虎跳、飞脚以及双抖袖、双折袖等表演，由于这些动作必须是在保持“矮子步”的前提下做出的，所以也就增加了动作难度，同时也增加了观赏性和娱乐性。《游街》一出代表了昆剧舞台表演中“做”的成就，它与剧本的分离也再次验证了戏剧的生命在于舞台演出。



◆ 梨花一枝荐玉人：《红梨记》

“本分天然白雪香，谁知今日换浓妆。秋千院落溶溶月，羞睹红脂睡海棠。”这首诗是明代传奇《红梨记》中女主人公谢素秋所咏“梨花诗”，寒士赵汝州与名妓谢素秋互相倾慕，历经周折在亭中相遇，二人联诗抒情，终结连理。此即著名的《亭会》一出。《红梨记》又名《三错认》、《红梨花》，作于1610年，故事可参见冯梦龙《情史》卷十二《赵汝州》，系根据元张寿卿杂剧《谢金莲诗酒红梨花》敷演而成，仅剧中人物姓名略加变动。全剧共三十三出，现存有明万历间洛诵生原刻本、《六十种曲》本和中华书局1988年点校本。作者徐复祚（1560—1630），原名笃儒，字阳初，又字讷川，号薔竹，别署初阳子、休休生、三家村老等，江苏常熟人。多次应试不举，遂杜门著述，著有《三家村老委谈》。尤工词曲，有杂剧《一文钱》、《梧桐雨》，今存前者。传奇七种，今存三种：《霄光记》、《红梨记》、《投梭记》。

剧本敷演北宋末年，山东淄川人赵汝州赴汴京参加会试，途中与故交雍丘县令钱济之相遇。赵汝州素闻官妓谢素秋才色兼美，几次拜访都未能谋面。而谢素秋也久闻汝州名，



◎《红梨记·亭会》剧照

赵文林——赵汝州

王 琨——谢素秋

苏州昆剧院演出

于是遣人送诗笺相约，赵欣然和诗接受邀请。太傅王黼贪羡慕素秋美色，欲纳为小妾，素秋不从，被囚禁王府之中。汝州应约拜访素秋，然人去楼空，汝州只能惆怅而归。时逢金军进犯，皇帝派王黼与金军议和，王黼为巴结金人并报复素秋，欲将素秋为首的一百二十名美女献给金人，素秋得花婆帮助逃离王府，到雍丘避难，为钱济之所获，就把她留在自己衙中。时汴京大乱，赵汝州无奈赴雍丘寻访故友钱济之避难，也住在钱府西园之中。在钱济之安排下，素秋和汝州两人相遇并互相爱慕，汝州问及素秋身世，素秋依钱济之安排，谎称是“园中王太守之女”，并约定明日相会。次日，素秋手持红梨花一枝，与汝州吟诗谈情，二人终得互通款曲。金军撤离后，康王即位，重开选场。赵汝州久居西园，贪图安逸，无意功名。钱济之于是与花婆设计，让花婆佯装卖花女，言红梨花乃鬼花，而素秋乃是女鬼作祟。汝州惊惧之下，离开钱府赴京应试，一举高中状。

元，授官开封府佥判。赴任途中汝州至雍丘拜访老友，济之设宴款待，席桌上故意插有红梨花，又叫来素秋陪酒。汝州惊恐异常，俟花婆出来辨明真相，汝州始知好友苦心，二人于是成婚，得谐鸾凤。

《红梨记》也是明代传奇中的佳构。作者不仅颇具才情，而且具有较高的理论素养，当时一些曲家如沈璟、臧晋叔等都对其创作产生过重要影响。所以，他的剧作不仅音律和谐，而且语言优美雅致，戏曲结构和排场也颇为合理，具有较高的艺术成就。其中尤以语言成就最为突出。凌濛初曾评价说：“度曲宛转处近自然，尖丽处复本色；非烂熟元剧者，不能有此。”又称赞其“佳思佳句，直逼元人处，非近来数家所能”（《谭曲杂札》），由此我们可以看出其语言风格与元代杂剧的近似。通观剧本，剧中语言雅致优美，本色和文采兼具。本色者以《窥醉》（即《潜窥》）一出素秋所唱【下山虎】为例：

则怕他指山卖磨，见雀张罗，满口儿如蜜钵，心同逝波。那其间有始无终，难开怎合。生察察将双头花蕊搓，认我做赔钱货；把疼热夫妻向脑后唆，进退难存坐。惹人笑呵，这的是引得狼来屋里窝。

这样本色的语言，混杂在元曲之中，很难看出是明代人的作品。文采者可以第四出《羈迹》【尾犯引】为证：

（旦）花落任西东，似柳絮风飘，芙蓉霜送。栽却愁苗，耘成恨种。（老旦）素娘，看你翠蛾蹙远山黛拥，红泪流秋水霞笼。（合）听残漏声声聒月，月落燕楼空。

这段曲词又很雅致，颇有文采。有的地方



结合剧中人的感受描摹情景，营造出优美、动人的意境，确有元人风韵，如第十四出《路叙》生唱【喜迁莺】曲：

新丰酒醒，正渔笛横吹，客毡犹冷。雁塔虚题，鸳衾独抱，空老梦怯魂惊。故国秋风械械，野店寒灯耿耿。凝盼处，雍丘云树，马首遥横。

剧本在语言方面也存在一些欠妥之处，有的地方人物语言与其声口不尽切合，如第四出《羁迹》扮演花娘的老旦上场，有一番颇为文雅的【南乡子】念白，就与人物身分不相适应。但从整体看来，《红梨记》的语言雅俗兼具，汲取了文采和本色的优点。从作品中可以看出，作者试图模仿《西厢记》，虽未能同臻化境，但在明代传奇作品中，已足可独标一格，卓尔不群了。

《亭会》为原本第十九出《初会》。素秋与赵汝州虽久相倾慕，无奈时不我遇，无缘相逢。后历经战乱，终得在雍丘月下相逢。但此时的汝州却懵之懂之，并不知道自己面前的佳人正是朝思暮想的素秋，而素秋则心知肚



◎《红梨记·亭会》剧照
赵扬强——赵汝州

明。于是在亭中吟诗招引，赵汝州见素秋貌美异常，有意接纳，于是邀素秋房中相叙，不料被人惊破，于是二人相约明晚再会。该出在描摹剧中人物的独特心态方面很是细致微妙。汝州因思念素秋，月下漫步亭畔，由于心有所思，故眼中景象，无不关情：

【沉醉东风犯】我心不离春风玉屏，望不断柳荫花影。小生独坐不过，来此步月，便欲踪迹昨夜说话的。早不觉到中庭。呀，什么影动？元来是梧桐覆井。呀！又是什么响？远迢迢犬吠金铃。（笑介）好笑好笑，只为昨夜误听素娘两字，害得来眼花耳聋了。还自省，怪不得人称俊子酸丁……

这段曲词捕捉到人物在不同场景中的独特感受，通过对错觉的描写，以景写情，情景兼具，颇富情致。由于素秋隐瞒身分，汝州并不知实情，故二人相会就平添了一份情趣，尤其是二人对白就更富谐趣，如素秋对赵汝州的追问一段，素秋有意作势，汝州则胆怯心虚，加之演员的神态动作，极易取得舞台效果。剧中赵汝州由巾生应工，谢素秋由五旦扮，舞台表演则唱、做兼重，是一典型的生旦场次，长期以来与《醉皂》等出一起流行舞台，也属昆剧经典场次之一。



◆ 树影窗月满西楼：《西楼记》

《西楼记》又名《西楼梦》，是袁于令的代表作。据《稗史》记载，其中所写实为作者自身生活经历。袁氏早年与苏州名妓穆素徽



◎《西楼记·玩笺》剧照
石小梅——于叔夜



交好，有婚姻之约。而素徽又与同郡沈同和私交，沈得知袁氏有纳妓之意，于是藏之不出，后袁于令俟其出游虎丘，将其强抢而归。所以，剧中的情节人物实有所本，剧中主人公“于鹃”为“袁”的反切，暗示其原姓袁。至于穆素徽、池同等人也各有其生活原型。全剧共四十出，现存明剑啸阁原刻本、《六十种曲》本、中华书局1988年点校本等。

该剧敷演京畿道御史于鲁之子于鹃，字叔夜，素有才名。名妓穆素徽倾慕叔夜才情，二人在西楼相会，一见倾心，私定终身。辞官还乡的于鲁为使儿子一心科举，受坏人赵祥撺掇，派人强迫素徽搬迁至杭州。素徽临行前，写信与叔夜约会，匆忙中将白纸封入，叔夜见信后不明就里，二人于是不告而别。素徽到杭州后，老鸨见钱眼开，以高价将她卖给相国公子池同为妾，素徽抵死不从，矢志守节。素徽离开后，叔夜日夜思念，相思成疾，梦中去西楼寻找素徽，被人痛打一顿，梦醒后病情加重，昏迷不醒。庸医包必济邂逅素徽结义姐妹刘楚楚，误传叔夜染病死去。楚楚赴杭州看望素徽，素徽于是得悉叔夜死讯，悲痛不已，进房自杀，幸被侍女救醒。楚楚由于匆忙离开，也误认为素徽已死，途中遇到上京赶考的叔夜好友李节，告知素徽自杀之事。李节会试进京，恰巧遇见迫于父命赴试的叔夜，叔夜得知素徽死讯，悲不自胜。侠士胥表闻听此事，赴杭州代为打探消息。面对池家逼婚，素徽欲以死明志。她谎称要先为叔夜做法事超度。适胥表带妾轻鸿游钱塘，遇素徽追荐叔夜。胥表为之感动，他设计扰乱法堂，用“掉包计”以轻鸿换走素徽，并将素徽送至京城自己家中。



此后，胥表又南下寻找叔夜，欲促成二人团圆。悲伤中的叔夜来到昔日与素徽相会的西楼，倍觉伤感，他从刘楚楚那里得知素徽死而复生，后又被歹徒劫去，悲喜交加。后捷报传来叔夜状元及第，皇上将举行殿试，叔夜只得匆匆赶往京城。途中遇到胥表，胥把事情经由说与叔夜，赠与他千里马。路途之中，胥表又遇见池同、赵祥，二人想要雇胥刺杀叔夜。胥表一怒之下，杀死池、赵二人，漂泊江湖。后叔夜终得与素徽重逢，衣锦还乡，团圆成婚。

明代传奇中，《西楼记》的艺术成就也颇引人瞩目，这不仅体现在作者高超的结构技巧，而且更显见地表现在语言方面。《西楼记》的语言基本属于“文采”一类，显示出雅致精巧的一面。如第八出《病晤》中于叔夜与穆素徽作别的一段唱词就写得很是优美、华丽：“【前腔】（生）汪汪泪数行，得暇就会的。（旦）来时总会，此际堪伤。（生）紧牵红袖难轻放。章台柳色系情长。何处华骢嘶得恁忙？”再如《错梦》一出的语言，也颇清新脱俗。据说袁于令《西楼记》初成，就教于冯梦龙，“冯览毕，置案头不致可否，袁惘然而别。冯方绝粮，室人以告，冯曰：‘无忧，袁大令今夕馈我矣。’家人以为诞。袁归，踌躇至夜，忽呼灯持百金就冯。至门，门尚开。问其仆，曰：‘主方秉烛相待。’袁惊趋而入。冯曰：‘吾固料子必至矣。词曲俱佳，尚少一出，今已为增入。’乃《错梦》也。袁不胜折服。”

由于剧本在艺术方面的成功，所以在当时也颇有影响。《词余丛话》载，袁于令某日出去饮酒，披月色乘轿而归，路过一富人家，其家中正在宴客，演出《霸王夜宴》，轿夫见



◎《西楼记·错梦》剧照

徐云秀——丫 环

江苏省昆剧院演出



而叹曰：“如此良宵风月，何不唱‘绣户传娇语’，乃演《千金记》耶？”袁于令听罢，大喜，几乎从轿子上掉下来（按：“绣户传娇语”为《西楼记·错梦》中曲词）。足见该剧在当时之流行。

舞台上的《错梦》即原本第二十出《错梦》后半出，有时与前半出《玩笺》一起演出。剧演穆素徽离去后，叔夜伤感不已。因思成梦，梦中重返西楼，但鸨母和素徽均视他为陌路，恼火之下他大闹西楼，结果被众人痛打而惊醒。此出不仅语言优美，而且描写颇为生动，尤其是关于叔夜与素徽离别之后相思的描写颇为细致入微、凄切动人。素徽离开后，叔夜难掩相思，于是与素徽有梦中之遇，当叔夜梦醒，不禁大恸：

（内鸣锣小生急下生作醒介咽转大哭介）我那素徽呵！（丑文豹急上）相公靠桌而睡在此，为何梦中大哭？（拍生介生看丑介）【北清江引】猛抬头看来一会呆。这是哪里？（丑）是老爷的衙署，相公的书馆。（生）怎地刀枪密密？（丑）呀！这是笔架上的笔。（生）前面都是城池么？（丑）在哪里？这是庭下荒台榭。（生）火起了。（丑）这是炉烟袅慢风。（生）鬼来了。（丑）这是树影摇窗月。（生）咳！我的真素徽此时何处也？

美梦乍破，欢会成空，由梦境跌落现实，由极乐跌入伤悲，于叔夜此刻面对夜色月影的悲切和落寞，作者仅通过主仆二人寥寥几句对白，就渲染得浓浓郁郁，如月落襟袖，拂之不去了。剧中的叔夜由巾生应工，素徽则由五旦扮演，但该出的主要角色则是悲伤中的叔夜，表演当以细致入微的“做工”和缠绵婉



转的演唱见长。其中的【集贤宾】、【二郎神】均为南曲的“功夫曲子”，曲调细腻流丽，比较切合剧中人物的独特心境，长期以来颇为流行。



◆ 人间亦有痴于我:《疗妒羹》

“冷雨幽窗不可听，挑灯闲看《牡丹亭》。人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。”这是晚明才女冯小青所作的一首诗。据《虞初新志》卷一《小青传》记载，小青为广陵人，年十六嫁与杭州冯生为妾，为大妇所不容，独居西湖孤山别院，两年后郁郁而亡。这个带有悲剧色彩的故事后来被剧作家写入戏曲中，如朱京藩的《风流院》、来集之的《挑灯剧》、徐士俊



◎《疗妒羹·题曲》剧照

胡锦芳——乔小青
江苏省昆剧院演出

的《春波影》等。吴炳所作传奇《疗妒羹》亦取材于这一故事。

吴炳(1595—1648),初名寿元,后改名炳,字可先,号石渠,别署粲花主人,宜兴(今属江苏)人。万历四十七(1619)年进士,历官刑部主事、工部主事、员外郎、郎中。永历时官兵部右侍郎兼东阁大学士,明亡后为清兵所虏,绝食而死。吴炳喜作词曲,癖好声色,是晚明重要的传奇作家。所著传奇五种:《画中人》、《疗妒羹》、《绿牡丹》、《西园记》、《情邮记》,合称“粲花斋五种曲”,今存。《疗妒羹》敷演妓女乔小青故事,作者在原有故事基础上加以改编,让小青死而复生,嫁人为妾,并与其大妇和睦相处,与前夫之妻形成鲜明的对照,凸现“疗妒”之主旨。全剧共三十二出,现存《奢摩他室曲丛》(吴梅校辑)商务印书馆排印本、《古本戏曲丛刊》三集影印明崇祯间两衡堂刊本等。

剧叙扬州女子乔小青才貌出众,因父母早亡而沦落烟花,后得遇富商褚大郎,被纳为侧室。小青至褚家后,褚妻苗氏妒其貌美,对她百般凌辱。为了不使褚大郎与她会面,就将她拘禁于后园空室,命陈姬严格监管。吏部员外郎杨不器娶颜仲通侄女为妻,杨风流俊逸,夫妻二人感情甚笃。杨氏夫妇年近四十仍无子女,杨夫人多次劝说杨不器纳妾,杨则坚持必须遇到才貌双佳者才愿再娶。杨夫人至褚家拜访,偶遇小青,见其处境孤苦凄凉,心中爱怜非常。小青向杨夫人借阅书籍,杨夫人遂借以《牡丹亭》。回家后杨夫人把小青的遭遇告诉不器,不器亦不胜叹惋。凄清之夜,小青挑灯翻看《牡丹亭》,联想自己的不幸身世,



伤心感慨，题诗笺上，并随手插于书中。后小青将书还与夫人，不器发现小青诗笺，为其才情所动，不胜思慕。于是夫妇设计欲救出小青，杨夫人遂约请褚大郎妻苗氏和小青泛舟西湖，中途灌醉苗氏。不器则另驾一小舟暗中跟随，并高声唱和小青题诗，二人情愫渐生。不久不器升为太常寺少卿，举家进京。临行前，杨夫人为使小青免遭苗氏荼毒，假意劝苗氏把小青送到孤山。苗氏依计而行，小青被带至孤山后不幸染病。她仿照《牡丹亭》中的杜丽娘，托杨不器好友韩向宸为她画小像。苗氏借送药为名，暗中下毒，幸亏陈姬早有防备，小青幸免于难。后小青闷绝而死，适韩向宸及时赶到救活小青，并把她藏匿在陈姬家中。为了瞒住苗氏，他假称已把小青埋葬于孤山。时逢杨不器转任山东，与夫人回归故里暂居杭州。陈姬带着小青私见杨夫人，历经周折，小青终得以配与不器作妾。后来杨夫人与小青各生一子，满月之际，褚大郎偕苗氏前往杨家庆贺。一直以为小青已死的苗氏见到小青，惊吓不已。杨夫人告知苗氏真情，苗氏又要撒泼。韩向宸拿出宝剑要杀死她，小青为其求情，韩令她发誓不再嫉妒方才饶过。

《疗妒羹》一剧围绕爱情婚姻问题，肯定恋爱自由和婚姻自主，在一定程度上体现了个性解放的时代要求。这一思想源于汤显祖的“至情”观念，正如剧作第九出

◎《疗妒羹·题曲》剧照
王奉梅——乔小青
浙江昆剧团演出



《题曲》中乔小青所云：“‘第云理之所必无，安知情之所必有’，临川序语，大是解醒。”在这种观念的支配下，乔小青这一人物形象就超越其原型而具有了时代色彩。乔小青虽身处逆境，但是《牡丹亭》中“为情而死、为情而生”的杜丽娘感染并鼓舞着她，给她无畏的勇气。所以她始终不放弃自己对幸福爱情的渴望和追求，最终嫁与对她思慕已久的杨不器为妾，给故事一个大团圆的结局。这个虚设的情节既体现了作者美好的主观愿望，同时也对传统的封建教条“一妇不更二夫”形成了有力的冲击。但由于作者所讴歌的“至情”仅限于男女恋情，与汤显祖的“至情”有着本质的区别，这样剧作的思想性就不免有所偏离，使作品的主题陷入到惩罚妒妇、表彰贤妇的传统伦理教化之中。

剧作在艺术上有着较高成就。首先是情节构思的奇特巧妙，作者借鉴了《牡丹亭》的艺术构思，营造出真挚动人的戏剧情景（如剧作中的《礼画》、《假魂》就是直接源于《牡丹亭》中的《玩真》、《游魂》），其次是人物塑造极具个性色彩，并能通过人物间的对比进行细腻生动的刻画。如剧中的杨夫人与苗氏就是两个性格全然不同的人物，一个贤惠一个妒忌，两个截然不同的性格对比展示，更鲜明地体现了作者“惩戒”和“彰扬”的意图。再次是其“词彩艳冶，音律谐美”。作者善于运用优美流丽的文辞刻画人物心理，具有很强的艺术感染力。此外由于作者熟悉音律，所以剧作曲调合律，颇宜奏之场上。

《题曲》为原本第九出，敷演小青夜读《牡丹亭》，感慨身世并题诗花笺之事。小阁



孤灯，遭大妇妒忌的小青独自难眠，于是雨夜挑灯夜读。剧中的小青羡慕杜丽娘和柳梦梅梦中的欢爱，不禁摹想相会时丽娘的幸福情景。由于已经为《牡丹亭》中的情景深深吸引，所以，当小青读毕，再翻阅其它旧曲时，未免感慨万千：

【长拍】一任你拍断红牙，拍断红牙，吹酸碧管，可赚得泪丝沾袖？总不如那《牡丹亭》，一声河满，便潸然四壁如秋。（又看介）待我当作杜丽娘，摹想一回。这是芍药栏，这是太湖石。呀！梦中的人来了也。半晌好迷留，是那般憨爱，那般痨瘦。只见几阵阴风凉到骨，想又是梅月下，俏魂游。天那！若都许死后自寻佳偶，岂惜留薄命活作羁囚！

这段曲词将小青感慨身世、渴慕自由爱情的心态描摹得真切动人。佳偶难求，只得痴痴怀想，即使虚幻如梦中之遇，也令孤苦的小青艳羡不已，直欲摹想其中感受。曲词最后发出“愿以生命换取自由相爱”的呼声，以命换爱，虽死不惜，与《牡丹亭》“死去活来”的爱情颇有异曲同工之妙。此段曲词也因其深沉真挚的感情内涵而颇得曲家赞誉，梁廷枏曾云：“《疗妒羹》‘题曲’一折，逼真《牡丹亭》，如云‘一任你拍断红牙……’，此等曲情，置之《还魂记》中，几无复可辨。”（《曲话》卷三）剧中的小青由五旦应工，是一出唱、念、做俱重的独脚戏。



◆ 等闲杯底起波澜：《一捧雪》

《一捧雪》的剧名源于一只珍贵的玉杯，剧作敷演的正是围绕这只玉杯的归属而发生的一系列惊心动魄的故事，作者是“苏州派”代表作家李玉。同“苏州派”的其它作品一样，《一捧雪》故事也源出当时的现实生活。剧本共三十出，现有《古本戏曲丛刊》第三集影印明崇祯刊本、1989年上海古籍出版社校注排印本。

剧本叙述明嘉靖间苏州人莫怀古，家中藏有传家玉杯“一捧雪”。莫怀古受权相严嵩之子严世蕃的邀请，进京补官，其妾雪艳、仆人莫诚、门客汤勤随行。进京后，莫怀古把汤勤推荐给严世蕃，汤勤为了讨好新主子严世蕃，密告莫怀古有家传宝物“一捧雪”。世蕃于是向怀古索要宝物，莫不忍割爱，就做了一只假杯送与世蕃。世蕃毫不知情，奏升怀古为太常寺正卿。汤勤拜见怀古，怀古醉酒后把假杯之事泄漏与汤。莫诚知道汤勤奸诈，劝怀古不应暴露真相，怀古不听反而给汤勤观看真杯。汤勤回去后再次密告，世蕃大怒，遂下令搜查莫家，怀古无奈，投奔故交戚继光，中途不幸为追兵所获。仆人莫诚代主受死，怀古连夜逃至潮河川魏参将那里。莫诚死后，首级被拿



到严府，汤勤又说首级并非怀古。这时戚继光和雪艳也被擒获，汤勤素来贪涎雪艳美色，私下要挟雪艳，如肯嫁给自己，他可以作伪证以证明人头是真。雪艳为救丈夫和戚继光，假意应允。逼婚当晚，雪艳刺死汤勤并自刎身死。怀古之子莫昊被判戍边，其师设计让书童文鹿代替，让莫昊隐姓埋名准备科举。后莫昊中进士授官，奉旨巡视边关。时严氏父子罪行暴露，世蕃被斩，怀古夫妇终得与儿子团圆，莫诚与雪艳也得到皇帝褒扬。

此剧是一部具有浓郁悲剧色彩的作品，被称为“一人永占”之首，一向被曲家推许，有的曲家甚至以为此作“可追步汤显祖”。剧本成功塑造了一系列典型人物形象。如贪婪残暴的严世蕃、奸诈圆滑的汤勤、忠贞刚烈的雪艳、一心护主的莫诚等等。结构上则以玉杯

◎《一捧雪》剧照

刘异龙——汤勤

吴双——郭义

上海昆剧团演出



◎清代戏画《一捧雪》，自右至左：
戚继光、莫怀古、雪艳、莫诚
(苏州中国昆曲博物馆藏)



“一捧雪”为线索贯穿始终，离奇曲折，摇曳多姿。曲辞宾白也极具个性。剧作在结构排场以及戏剧冲突方面的成就尤其显著，可以说代表了“苏州派”剧作在结构和排场方面的最高成就。该剧以玉杯“一捧雪”为主线，头、腹、尾三部分又各有副线相辅，不仅注意到了主要人物和次要人物的排场交替，而且对戏剧场次的文武、冷热、详略等搭配也安排得比较妥当，适合舞台演出。

全剧除《谈概》外的三十出可以分为头、腹、尾三部分。开头部分是剧本的前六出，是作品交待和铺垫的部分。在这一部分，作者不仅引出了剧本的主要线索玉杯，而且就剧中人物以及人物之间的关系作了初步说明，为故事的进一步发展提供了背景和基础。第六出的《中山狼》演出，带有谶纬和寓言的味道，预示了汤勤的负心背主。从第六出到第二



十出是剧作的第二部分，也是作品冲突和斗争最为激烈和惊心动魄的部分。冲突围绕玉杯的归属展开：负心的汤勤卖旧主求荣，密告严世蕃玉杯之事，严于是索要玉杯，莫怀古不肯，遂以假杯应付。表面看来，祸事经“极有斟酌”的莫怀古略施计谋，已然化解。但莫怀古的“泄杯”与汤勤的“再告”，将戏剧冲突再度引燃，于是有严世蕃的“搜邸”，莫怀古的亡命，严世蕃的追杀，戏剧气氛再度紧张，观者心弦也再度绷紧。至莫诚以死救主，情节冲突又再次平和，似乎一切又归于平静。但汤勤的再度介入又使得戏剧再生波澜，由于怀疑人头的真实，于是又有“审头”的情节。戏剧气氛再次紧张起来，而当雪艳牺牲自我，利用汤勤的弱点，戏剧冲突又一次平复下来。但立即发生的“刺汤”又如平地波澜，在悲壮的气氛中将故事推向高潮。这一段落的故事发展中，矛盾和冲突一次又一次激化，又一次一次伴随着莫家的牺牲得到暂时的平复。但新的冲突和矛盾又接踵而至，频频引发又频频平静，而每一次平静的后面又潜伏着更加剧烈的戏剧冲突。故事情节就这样一步步深入，而人物的性格特点也随之得到充分展示。即使在剧本的尾声部分（二十一出后），作者也注意到了头绪、冲突以及照应等安排，从而使得剧本针线更加绵密，结构也更加完整。最后的《杯圆》一出，在大团圆之前，作者仍运用“误会”手法，使得剧本平地波澜，甚为精彩。

《刺汤》为原本第二十出《诛奸》。汤勤逼婚雪艳，雪艳于洞房持刀将其杀死，然后自刎。此出为戏剧发展的高潮所在，从汤勤第一次“告杯”，到莫怀古以假杯应付，汤勤再告，

于是有“搜邸”、莫诚代主受死，汤勤再度怀疑人头是假，于是又有“审头”，雪艳牺牲允婚等，戏剧的矛盾冲突一次次激化，又一次次平复。而《刺汤》一出则将争夺玉杯的斗争推向高潮。该出通过雪艳刺杀汤勤的情节，表现了雪艳的忠贞刚烈和汤勤的寡廉鲜耻。舞台演出中雪艳为刺旦应工，汤勤由二面扮演。演出时有雪艳与汤勤刺杀和躲闪的表演，是一出唱、做兼有，以做为重的折子戏。它与《铁冠图》中的“刺虎”，《渔家乐》中的“刺梁”，并称“三刺”，是昆剧舞台著名的“动作戏”。



◆ 半夜联床，早种就相思万劫： 《占花魁》

大凡稍稍涉猎古典小说者，很少有人不知道“卖油郎独占花魁”的故事，这个故事本见于明冯梦龙编辑的《醒世恒言》卷三，题作《卖油郎独占花魁》。一个本属引车卖浆之徒的卖油郎，因艳羨名妓莘瑶琴美色，积一年之资，本欲一亲芳泽，春风一度，不料事与愿违，结果却又峰回路转，抱得美人归。这个故事本身就颇富传奇色彩。到明代末年，苏州派戏剧家李玉更以传奇的形式将这个故事搬上舞台、流播弦管。这就是著名的《占花魁》传奇，亦名《卖油郎》。传奇共二十八出，现存有《古本戏曲丛刊》第三集影印明崇祯刊本。

剧本在原小说基础上略加修改，叙述北宋汴京人秦良本为种世衡部将，因金兵入侵被虏，拘于冷山，与儿子秦钟失散。秦钟寻父到杭州，盘缠用尽只得以卖油为生。汴京太监莘善之侄女莘瑶琴与仆人沈仰桥及其妻苏翠儿同赴扬州避难，途中仰桥走失，瑶琴和翠儿被贼人卜乔拐走。翠儿被卖到歌船上，幸亏仰桥及时救回。瑶琴则被卖入杭州妓院，沦落风尘，改名王美娘，因其姿色出众且伎艺超群，而被推为“花魁”。流落风尘的美娘一直不肯接客，一心盼望遇到可心之人从良。一日美娘



送客，适逢秦钟卖油经过，对美娘一见倾心。为了能与美娘有一夕之欢，他日积月攒，一年后终于积聚下所需十多两银子，于是拿着银子去拜会“花魁”。但“花魁”女天天有客，秦钟只得耐心等待。十多天后，他终于有了拜会美娘的机会，那晚秦钟一直等到二更，美娘才大醉而归。秦钟不忍惊动美娘，就在旁边温存守护、耐心服侍她。美娘呕吐，他用衣袖接住，又捧茶与美娘醒酒，对她极尽殷勤体贴。次日清晨美娘醒来，被秦钟真情感动，欲回赠银子二十两，秦钟推辞不受。不久，万俟公子强招美娘在西湖陪酒，对她百般凌辱，竟然令人脱去她衣袜，把她扔在十锦塘雪地之中。美娘不堪羞辱，要投水自尽，被秦钟救起。美娘感激秦钟，并为其忠厚所动，决定自赎其身嫁给秦钟。恰逢南北议和告成，秦钟之父秦良因立军功授官殿前太尉。宋高宗赏赐天下大酺，秦良、莘善在西湖法相寺巧遇秦钟夫妇，两家终于骨肉团圆。

《占花魁》是苏州派剧作中“爱情剧”的名篇。作者李玉旨在歌颂下层人民的真挚爱情，而且把这一爱情故事置于社会黑暗和民族苦难的广阔背景下，在很大程度上提高了剧作的思想价值。但作品把男女主人公的出身说成是贵官公子和名门千金，最后又双双获得“荣荫”，则落入俗套的“窠臼”。由于受到故事原型的限制，作品在结构方面无法一展所长。但作品语言很有特色，具有本色的特点。如第二十二出描写莘瑶琴思念秦钟，有【醉扶归】一曲：

他思思想想挨昏昼，真个是铢铢两两苦
踌躇，想着他款款轻轻恁温柔，翻教我心心念



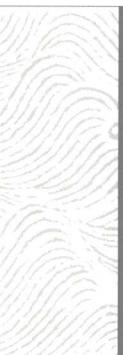
念闲拖逗。(长叹介)咳!早难道鱼盐版筑尽庸流,把好事成虚谬。

这段曲词描摹瑶琴的心理非常细腻,语言则均用本色语,具有清新晓畅的特点。叠词的运用又富有节奏感和音律美,与人物内心缠绵、矛盾的心情颇相符合。剧本的宾白艺术也是比较突出的,其宾白不仅能切合人物声口,而且描摹情态往往逼真生动。如《劝妆》一出就说白见长。莘瑶琴不幸流落风尘,但她不甘卖笑,老鸨于是请来刘四娘劝说,最终



◎《占花魁》剧照

岳美缇——秦 钟
张静娴——莘瑶琴
上海昆剧团演出



说服了瑶琴。这段说白洋洋洒洒，长达一千余字，把刘四娘的老成伶俐、瑶琴的天真无邪刻画得有声有色，栩栩如生。李玉作品的语言当时就受到了称许，如钱谦益在《眉山秀》传奇卷首就曾赞曰：“元玉上穷典雅，下渔稗乘，既富才情，又娴音律，殆所谓青莲苗裔，金粟后身耶？”著名曲家吴梅也曾有“案头场上，交称利便”的赞誉。由此我们可以看出其语言雅俗共赏、本色晓畅的独特风格。由于具有适合舞台的特点，该剧在明末就已流行。张岱《陶庵梦忆》卷八记载：“福王南渡，鲁王播迁至越，以先父相鲁先王，幸旧臣第……是日演《卖油郎》传奇……”该剧的《劝妆》、《卖油》、《湖楼》、《受吐》、《独占》等出一直流行舞台，频有演出。

《受吐》为原本第二十出《种缘》，《缀白裘》题为《种情》。秦钟多次去拜会美娘，但是因为美娘外出都未能如愿。一日他又去拜会，适美娘外出待客，于是在美娘卧房里等候。直至深夜美娘才大醉而归，美娘因醉呕吐，秦钟用衣袖接住秽物，对她体贴入微，悉心服侍。次日清晨美娘醒来，大为感动，遂对忠厚的秦钟产生好感。舞台演出中有瑶琴醉酒后的娇慵情态与秦钟细致服侍的表演。瑶琴为五旦扮，秦钟由巾生应工，也是一出典型的生旦戏。【好姐姐】一曲，词、曲俱美，在通常的一板三眼基础上又增加赠板，故曲调尤显委婉，用来状写瑶琴醉态，甚是相合：

慢说，琴调瑟协。我只为传杯斗沉酣曲糵。我向醉乡去者，任伊肠寸折，空饶舌。我要睡，教我罗带难松结，吩咐庄周休将好梦瞥。



◆ 词填往事神悲壮：《千忠戮》

清初剧坛有所谓“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”的说法，用以形容当时两个剧目的流行。这里所谓的“不提防”，代指的是《长生殿》，出自该剧《弹词》【南吕·一枝花】首句“不提防余年值乱离”；“收拾起”则指的是《千忠戮》，出自该剧《惨睹》演建文帝化装逃亡时所唱【倾杯玉芙蓉】之首句“收拾起大地山河一担装”。《千忠戮》也是苏州派作家李玉的作品，又名《千忠会》、《千忠录》、《千钟粟》、《千钟禄》、《琉璃塔》等。剧本共二十五出，现存有《古本戏曲丛刊》第三集影印程砚秋藏本（题名《千钟禄》）、傅惜华藏清康熙四十七年（1708）梨园串本（题《千钟禄》），又有中华书局排印周妙中点校本（题《千忠录》）。

剧本的背景是“靖难之役”以及建文帝逃亡事。此事在《明史》的多人记传中均有涉及，另明代一些野史杂记也多有记载。剧本综合各书所记，并加以增饰而成。剧述明朝初年建文帝朱允炆即位后，大臣齐泰和黄子澄建议削夺藩王权力，燕王朱棣对此大为不满。吴江史仲彬夫妻私下议论燕王，正好程济来访，两人于是结为儿女亲家，程济以女许配仲彬。

子史晟。拥有重兵的朱棣以讨伐齐、黄为由，借助“清君侧”的名义“靖难”，从北京起兵杀向南京，包围金陵城，意欲推翻建文自己称帝，成公主苦劝不听。大兵压境，建文帝欲自杀，程济、史仲彬二人极力劝谏，建文帝于是改扮为僧，乘船到吴江史仲彬家中避难。后又由程济陪同经过武冈州逃往云南。不料叛臣陈瑛告密，事情败露，朱棣派兵追捕建文。逃亡途中的建文帝看到不肯降服的诸臣被杀，生灵涂炭，惨不忍睹。在武冈州，建文帝邂逅扮为僧道追寻建文帝的旧臣吴学成和牛景先。当时龙骧大将军张玉奉命追捕建文帝，也到了武冈州，吴、牛二人为救建文脱险，于是假充建文帝和程济被捕自杀。张玉不辨真假，带着二人首级回京复旨，建文君臣幸免于难。十二年之后，史仲彬假扮乞丐到鹤庆山见建文帝。几天后，程济送史出山，遇到工部尚书严震带兵搜山，捕得建文。程济以忠言感动严震，严震遂释放建文帝，自刎身亡。朝中的成公主先是救下程济之女，而后又替被捉拿的史仲彬一家求情，仲彬父子于是被发配充边，妻文氏留在公主府中得以与程济女相会。永乐帝朱棣晚年巡边，太祖显灵责备他残杀骨肉，永乐震死。宣德帝即位，大赦天下。建文回京自首，被宣德帝迎入宫中奉养。史仲彬、程济等人均获赦免，仲彬子与程济女也得以完婚团圆。

剧作表面上描写皇室内部的争权斗争以及由此引发的“忠”与“逆”的对立，尤其对朱棣残害忠良的行为作了深刻的揭露。但实质上表露了对清初清王朝在江南大肆屠杀的不满情绪，寄托了作者对乱世变故的无限感



慨，具有浓烈的悲剧气氛。所以，剧本的首要成就正在于作者选定了明清易代之初的特定时代，针对清朝政府在江南的暴行有感而发，在彰显“忠义”旗帜下将当时士人阶层普遍存在的感慨和反思倾注其中，从而使得作品散发出一丝“黍离”的味道。也正是由于这个原因，当时的清朝政府借口该剧所叙“为古今来大不忍之事，言之尚不可，何可形诸剧场”而禁止该剧的演出。在语言运用方面，该剧的成就也较为突出，尤其是“收拾起”一曲，在当时就已经脍炙人口，流行一时。

《惨睹》为原本第十一出。建文帝化装逃亡，看到忠于自己的旧臣纷遭不幸，于是感慨

◎《千忠戮·惨睹》剧照
蔡正仁——建文帝
上海昆剧团演出



万千，悲不能已。这一出又名《八阳》，因其中八支曲辞的最末一字都是“阳”字，故名。此出是全剧的核心场次，主要表现国家遭乱、黎民涂炭、国破家亡的悲惨形状。舞台上仅用押解官、旧臣妻女、隐退官员上下场的穿插来展现这一场景。该出中的唱词采用声情并茂的集曲，将浓郁的诗意与舞台表演融为一体，将抒情与叙事融为一体，淋漓尽致地表达了建文帝此时此地的心情。尤其是【倾杯玉芙蓉】一曲更堪称千古绝唱：

(生唱)收拾起大地山河一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，叠叠高山，滚滚长江。(生白)我自吴江别了史徒出门，师弟两人，一路登山涉水，夜宿晚行。一天心事，都付浮云；七尺形骸，甘为行脚。身作闲云野鹤，心同槁木死灰。(唱)但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦风凄雨带怨长。(生白)徒弟，前面是那里了？(老生)是襄阳城了。(生)是襄阳城了，咳！(唱)雄城壮，看江山无恙，谁识我一瓢一笠到襄阳！

曲词字字凝重，意境沉郁旷远，融抒情、叙事与表演为一体，字清、板正、腔圆、气足，既具有浓郁的诗意，又结合舞台表演的需要，即景写情，情景交融，营造出了悲壮、凄凉的戏剧气氛，将“帝子飘零”时心中的悲凉、绝望与哀婉淋漓尽致地表达出来。曲词中贯串着一系列的动作，加上建文和程济的对白，使得该出的表演极富动作性，非常适合场上演出。“野寺钟声”一笔又仿佛神来之笔，行进中的建文听到野寺钟响，错以为是宫中的景阳钟，又使得本已浓郁的悲凉气氛更加深一层。难怪清代有学者称其“神情之合，排场之



佳，令人叹绝”。可以说是真正的场上之曲，戏中之曲。剧中的建文帝由官生应工，程济则由老生扮演。其中的【倾杯玉芙蓉】一曲，曲调高亢激越，悲怆凄凉，慷慨大气，历来被称为名曲。



◆ 江上舟中叙离合：《渔家乐》

《渔家乐》是苏州派作家朱佐朝的代表作，现存程砚秋藏清抄本二卷二十八出（中国艺术研究院戏曲研究所资料室藏）、苏州市戏曲研究所藏有折子串演本，剧目稍有不同，情节曲白则大致相同。该剧选择苏州派常用的历史故事作题材，着重表现忠与奸的斗争。剧中人物，如梁冀、马融、刘缵、刘蒜、张陵、李固、杜乔等，《后汉书》都有传记，剧作则在实有人物的基础上加以增饰，并适当虚构、杜撰而成。

剧叙东汉冲帝病危，郑国公梁冀擅权，把持朝政。太后宣清河王刘蒜及其弟渤海王刘缵进宫商议立帝大事，两人遇见相士万家春，万云二人均有帝王之命，弟刘缵当先为帝，兄蒜即位稍迟，且刘蒜须要谨记“渔家乐”三字。后梁冀果然立刘缵为帝，他欺刘缵年幼，在朝中飞扬跋扈。枢密右相张陵约左拾遗李固、尚书省杜乔商议上奏梁冀的种种罪行，都御史马融发现后密告梁冀。梁于是假传圣旨，逮捕李固、杜乔，且暗中让马融逼迫二人饮毒酒自杀。由于张陵为刘蒜之师，梁不敢加害。马融女儿瑶草因劝说父亲不要与梁冀同流合污，触怒马融，将她嫁给浔江寒士简人同。简



不明究竟，在邬姓渔翁及其女飞霞的帮助下，瑶草与简人同拜堂成亲。邬飞霞本为传香侍女下界，九天玄女曾赐给她神针，对她说日后必有用处。后梁冀害死幼帝刘缵，谋图专权篡位，派人追杀刘蒜。刘蒜改装逃走，其师张陵与他约定日后以“渔家乐”三字相访。校尉追赶刘蒜至江边，适逢端午节邬渔翁与众渔人聚在一起饮酒唱曲，校尉放箭误杀邬渔翁，刘蒜则逃到渔翁船上得以脱险，并把真相告诉飞霞。梁听说马融女儿瑶草貌美，欲纳为妾，飞霞知道此事后冒名顶替，潜入梁府以神针刺死梁冀，又在相士万家春帮助下逃离梁府。刘蒜后回朝廷正位，与飞霞成婚并册封她为正妃，封赏张陵、简人同、万家春等人。马融被捉后，瑶草严斥父亲罪行，刘蒜念他是简人同岳父，遂宽恕其罪，不予追究。

与苏州派的其它作品一样，《渔家乐》的关目也具有新巧的特点，结构紧凑有致，曲白平易流畅，适合舞台演出。人物塑造方面也比较成功，尤其是对相士万家春和渔家女邬飞霞的塑造更为突出。剧本对于世俗生活的描写惟妙惟肖，乾隆期间的《燕兰小谱》曾记载当时演出《卖鱼》一出时说：“摹写网船嫩妇，形容曲肖，吴音调谑，如在金阊牙市中，令人叫绝。”该剧的《卖书》、《逃官》、《纳姻》、《端阳》、《藏舟》、《相梁》、《刺梁》等出，多年以来一直流行舞台，常演不衰。

《藏舟》是其中著名的一出，叙述刘蒜被梁冀追杀，赖邬飞霞藏于舟中得免。剧中的邬飞霞为五旦应行，与《刺梁》一出的“刺旦”不同。刘蒜则由巾生应工，与其它场次中的官生也有区别。演出自邬飞霞上坟祭父开始，刘

◎《渔家乐·纳姻》剧照
陶红珍——邬飞霞
汤迟荪——邬渔翁
江苏省苏州昆剧院演出



蒜由于走投无路,被迫遁入飞霞船舱之中,为返回的飞霞所见。飞霞先是惊恐,继而等刘蒜说明,方跳上船头,解缆渡江。接下来的表演即模拟船上渡江的情景,邬飞霞执橹,有推有扳。刘蒜乘船,身体也随之有俯有仰,演员优美的表演形象地再现了渡江的情态,再伴以优美的旋律与雅致的唱词,极富韵律和诗意。需要说明的是,该出的旦与生的表演均较有特点,与一般的行当要求不同。刘蒜由于贵为王爷,理应属于官生,但是由于身处落难之中,于是由巾生应行,甚至还在表演中糅合穷生的体式。邬飞霞在《刺梁》中属“刺旦”,但由于剧情需要,这里也由五旦应行,但其表演中却糅合了花旦和刺旦的表演,从而也就形成了独特的表演风格。该出中由生旦二人各唱【山坡羊】一曲,用伤痛悲恸的曲调摹写二人的伤感悲凉,曲词优美雅致,叠字的运用更强化了凄恻委婉的艺术效果。

(旦)泪盈盈做了江干的花片,惨凄凄做了天边的孤雁,哭哀哀做了石砌中的乱蛩,虚飘飘做了陌上的杨花卷。你衰暮年,谁知飞灾犹未免。如今叫我早晚看何人面?好向夜月滩头泣杜鹃。哀怜,骨肉今朝各一天。难言,弱质



◎《渔家乐·刺梁》剧照

吴 双——梁冀
谷好好——邬飞霞

今番在那天。

(生)战兢兢做了失巢的乳燕，孤影影做了风鸢的飞线，苦伶伶做了无父的孩儿，哭啼啼做了篱下的号更犬。你看波浪掀，望不见帆樯在江上转。做了吹箫伍相担愁怨，怎能够蓦地芦中人自怜？我悲煎，恨不当初学弄船。我忧煎，未识残生再瓦全。

前一支曲子由邬飞霞演唱，用以状写失父之痛，连用四个比喻形容失去父亲的惨痛，颇为形象生动。后一支曲由刘蒜演唱，抒写落荒而逃的狼狈和凄惨。两支富有抒情色彩的曲子相接，两个同属沦落人的男女相对，此情此景，直可催人泪下。该剧的《相梁刺梁》也颇为流行，是以刺旦表演为主的“动作戏”场次，属于昆剧舞台上的“三刺”之一。



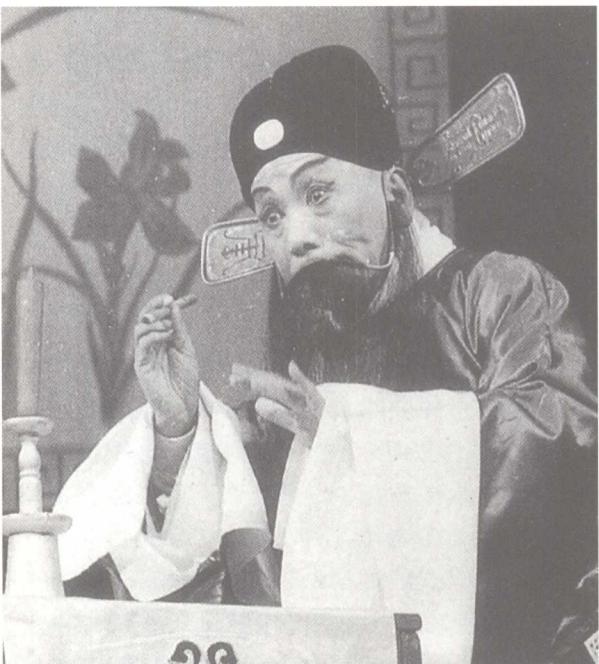
◆ 鼠祸何以断公案:《十五贯》

《十五贯》又名《双熊梦》，朱確（素臣）作。作故事根据宋元话本《错斩崔宁》和《后汉书》李敬鼠穴中得系珠珰珥事改编。剧本共二十六出（许之衡订本作二十七出），现存有《古本戏曲丛刊》三集影印旧抄本、上海古籍出版社1983年校注本。

剧述明朝山阳县书生熊友兰、熊友蕙兄弟，父母双亡，家境贫寒。兄友兰外出为舵工谋生，弟弟友蕙在家读书。友蕙邻居是粮铺冯玉吾傻儿锦郎的童养媳侯三姑。三姑美丽聪慧，常听到友蕙读书声，心里十分羡慕。一天，冯玉吾将一对金环和十五贯钱交给三姑收藏，不想夜间老鼠将金环衔至隔壁友蕙书架上，十五贯钱则被衔至老鼠洞中。友蕙见到金环非常高兴，第二天就拿着去冯家店里换成粮食。冯玉吾认出金环为自家之物，便认为友蕙和三姑有私情，立即让儿子锦郎去三姑那里索要金环。友蕙由于家里常有老鼠出没咬坏书籍，于是买来杀鼠药放在面饼中诱杀老鼠，不料老鼠衔着有药的饼子到了隔壁侯三姑家里，锦郎正好来找三姑拿金环，吃面饼后中毒身亡。冯玉吾以金环为证物到官府控告三姑和友蕙因奸情图财害命，县令过于执将



◎周传瑛在《十五贯》中饰况钟



三姑和友蕙抓来，严刑拷问，最后屈打成招，定为死罪。友兰在外做工，某日偶然听客人述说山阳命案，知道弟弟遭难，决定立即返乡，临行前无锡客商陶复朱赠给他十五贯钱作盘缠之用。无锡一个诨名叫“油葫芦”的人开肉铺为生，因缺少本钱停工歇业，其姐因而赠给他十五贯钱。油葫芦深夜醉酒回家，对其养女苏戌娟开玩笑说已经把她卖了，自己身上的十五贯就是她的卖身钱。戌娟听后信以为真，非常害怕，连夜逃出家门。戌娟走后，当地赌徒无赖娄阿鼠恰好到油葫芦家偷东西，被油葫芦发现后，情急之下杀死油葫芦并抢走他身上的铜钱。第二天，邻居发现油葫芦被杀于是报官，官府认为戌娟可疑，连忙派人追趕戌娟。戌娟跑到高桥，正好碰上回乡的友兰，两人于是结伴同行。官差追上戌娟，又从同行的

友兰身上搜出十五贯钱，于是将两人带回官衙收监。此时原山阳知县过于执已调至常州，这个案子又由他来审理，友兰和戌娟也被定为死罪。这样两案的囚犯一起被押解到苏州听候处理。况钟当时新任苏州知府，他曾借宿城隍庙，梦见两个像熊一样的野人各衔一鼠，跪在地上苦苦哀求。等到秋审后，熊氏兄弟和侯、苏二女很快就要行刑。况钟觉得两个案子都有疑点，再联想到自己梦境所遇，他便深夜请示巡按周忱要求复查，周不许，况以自己的官印为质才得到允许。况钟遂亲自去山阳勘查真相，他在友蕙和三姑房内发现经常有老鼠出入，又在老鼠洞中发现有毒面饼和十五贯钱，知道友蕙和三姑是被冤枉的，于是冤情大明。况钟又赶往常州，假扮成一个测字先生进行私访，在城隍庙中他巧遇娄阿鼠并套得真情，他设计让娄自投罗网，友兰和戌娟也得以雪冤。况钟怜悯二女没有去处，就收她们为义女。不久，熊氏兄弟都应试高中，房师即为过于执，三人尽释前嫌。况又请过于执做媒，友兰与戌娟、友蕙与三姑结为夫妻。

《十五贯》的艺术魅力主要在于其曲折离奇的情节安排。作品在已有故事的基础上运用“巧合”来构造情节，围绕命案、奸情等制造戏剧悬念，从而营造出紧张的戏剧气氛，整个故事情节也就显得起伏、跌宕，具有吸引力。但作品为了制造故事，有的“巧合”过于离奇，很难使人信服。“双线”并行的结构虽在某种程度上增强了“离奇”的效果，但同时也使得“主线”相应黯淡，不利于突出剧中的主要矛盾。

《访鼠测字》为原本第十八出《廉访》，



简称《访测》。现在的昆剧演出中,已经对原本进行了较大的改动,况钟(老外应工)、娄阿鼠(丑应工)二人为主要人物(原本中还有末角陶复朱出场),故事情节并不复杂,可以说是一场激烈的心理战。舞台表演时唱较少,以念和做为主,主要演出况钟微服私访,通过深入调查掌握了确凿证据,抓住真凶。

上半场剧作采用“巧合”的方法,原本是三人在城隍庙不期而遇,以制造戏剧冲突。况钟为查访案情,假扮测字先生到城隍庙寻找“主顾”。陶朱复作为商人,到城隍庙烧香求神保佑其生意兴隆、鸿运亨通。娄阿鼠在城隍庙出现,则是由于心怀鬼胎。他偷走油葫芦十五贯钱并杀人灭口,虽有熊友兰作替死鬼,但他听说况钟要来重查此案,吓得他“心慌胆碎,肉跳心惊”,因此到城隍庙中想要求签以观吉凶。由此可见,三人在城隍庙中的“巧合”其实是偶然中的必然。三人的接触先是在陶和娄之间。由于娄是远近闻名的赌徒,所以陶见他的第一句话便是:“鼠哥,近日赌钱得



◎《十五贯》剧照

周传瑛——况 钟

王传淞——娄阿鼠

浙江国风昆苏剧团演出



彩么？”娄回答：“不要说起，竟到了六部衙门尚书。”陶与娄的话语虽仅仅是普通的寒暄，但娄所表现出的反常神态令陶感到奇怪，进一步追问后，才引得娄说出一段因十五贯造成的冤事，引起况钟的注意。这时况也加入进来，以测字先生的身份问：“二位要起数？作成作成。”三人于是开始接触（今演出本简化为况、娄二人）。下半场的表演尤其精彩，演员的“做”最见功夫。就在娄阿鼠惊慌不定时候，况钟抓住这一时机趁虚而入，与娄开始实质性的接触和周旋。他利用娄的迷信思想和慌乱心理，对娄说只要随便说出一字就可测出吉凶。娄高兴地搬了凳子坐下，当他听到况钟说被偷东西的那家姓尤时，他惶恐不安脸色大变，吓得从长凳上猛地向后翻跌，然后从凳子下探出头来东张西望。等他又听况钟说因老鼠好偷油而作出判断时，心情放松，跳上长凳作出老鼠偷油的神态。这样一系列的富有表现力的动作，准确表现了娄阿鼠从紧张到轻松的心理状态。在这场扑朔迷离的较量中，演员的对白节奏紧凑，抑扬有节，既表现了况钟的沉着机智和深谋远虑，同时也反衬出娄阿鼠奸诈多疑、心虚愚懦的性格特征。整出戏以“做”和“白”见长，也是昆剧有名的折子戏。



◆ 鸳鸯对面不相亲：《风筝误》

《风筝误》是《笠翁十种曲》之一，共三十出，是李渔的代表作品。现存有《笠翁十种曲》原刊本、1991年浙江古籍出版社《李渔全集》第四卷排印本。

剧叙茂陵书生韩世勋（琦仲）极有才学，父母早逝，由其父故交戚补臣抚养成人，并与戚补臣之子戚友先同在一一所私塾读书。戚家附近是西川招讨使詹武承的公馆。詹字烈侯，正妻早逝，闲居在家，又畜养二妾梅氏和柳氏。梅氏所生长女叫爱娟，容貌丑陋；柳氏所生次女淑娟，貌美才优。适逢西蜀蛮夷作乱，詹武承官复原职，被派到西川讨伐。二妾不和，经常吵闹，故詹赴任前就将住宅分隔为东西两院以防生事，并将儿女婚姻托付于补臣。适逢清明，韩生作感怀诗题于风筝之上，友先拿走风筝去放。未料风筝线断开，风筝坠落柳氏院中，为淑娟所得。淑娟遂于韩诗后和诗一首。戚生让仆人索回风筝，韩生看到风筝上和诗，断定必出自名门闺秀之手，于是又作诗一首，题于风筝之上表达爱慕之情，并故意让风筝断线落于詹宅。不巧这次风筝落在梅氏院中，被爱娟捡到。爱娟误以为诗为戚生所作。因钦慕戚生才情，约定晚上相会。韩生假冒戚

生赴约，见到爱娟貌丑言俗，惊吓而走。补臣为友先订婚爱娟，新婚之夜友先嫌弃爱娟丑陋想要毁婚，梅氏答应他以后可以畜妾。韩生进京应试得中状元，授官翰林院编修，又受命监詹武承军。詹得知韩尚未婚娶，想把女儿淑娟许配。韩则误以为淑娟即是自己先前所见的丑女，坚决推辞。还乡后，詹再次请托补臣为媒要把淑娟许配，韩生无奈只得应允。新婚之夜，韩生独自睡在书房不肯圆房。在柳氏询问下，他才吐露实情。柳氏带着他举灯细看淑娟，才发现淑娟貌美如花，于是欣然成亲。梅氏和柳氏也相互言和，一家团圆。

《风筝误》剧最值得称道的是剧作巧妙的冲突设置以及由此而引发的喜剧效果。作者借助巧合和误会，使得戏剧故事充满冲突和悬念，同时也颇富谐趣。具体而言，剧中有三“巧”和三“误”：戚友先欲放风筝，将写有韩琦仲诗作的风筝落入柳家院中，此为一“巧”。在柳氏让女儿题诗之后，风筝由戚之书童索回，但因戚生午睡，故由韩生代为转



◎《风筝误》剧照

董萍——詹淑娟
北方昆曲剧院演出



送，此为第二“巧”。韩生看到风筝之上的题诗，打听到是詹家次女所为，又打听到此女貌美多才，以为其有意于己，于是另作风筝，题诗抒情。此为一“误”。当他将风筝故意坠落，未料竟落入梅氏院中，此又为一“巧”。而梅氏为自己的丑女择婿，使乳母设计，骗取韩生私会。韩生应约而至，先试其才学，后见其面貌，惊恐而逃，并误以为此即淑娟，此为二“误”。韩生后考中状元，适监军詹烈侯，詹又欲以次女许配，此为三“巧”。遭到拒婚后，詹又通过戚补臣使得韩生勉强允婚，但韩生仍以为此女貌丑言俗，不肯相就，此为三“误”。作品正是通过这三“巧合”、三“误会”，且“巧”中有“误”，“误”中有“巧”，巧合与误会结合，将一个风筝惹起的情爱故事贯穿起来，且处处藏有机趣，时时可见悬念，始终紧紧抓住观众的视线。

有的学者概括李渔的剧作是“严重脱离生活，非常适合舞台”，可以说抓住了李渔剧作的双重特点，《风筝误》也不例外，它以一只风筝为线索，将两对男女的婚恋情爱故事穿插其中，故事虽不脱风情之旧题，但剧作“结构离奇，熔铸工炼，扫除一切窠臼，向从来作者搜寻不到处，另辟一境，可谓奇之极，新之至也”。（朴斋主人《风筝误·总评》）由于处处顾及舞台演出的需要，所以，《风筝误》一经写出，即甚为流行。甚至传闻“甫经脱稿，即传遍域中”。（朴斋主人《诧美》眉批）剧作情节曲折，结构巧妙，关目新颖，能够摆脱贫前人窠臼而独具一格。

《后亲》在原本中题为《诧美》，是与前面的《惊丑》互相呼应的一出戏，因为有了前



◎《风筝误》剧照

董萍——詹淑娟

马玉森——韩琦仲

北方昆曲剧院演出



◎《风筝误·后亲(诧美)》剧照

钱振荣——韩琦仲

徐云秀——詹淑娟

江苏省昆剧院演出

面的“惊”，才会有后面的“诧”。一直误把爱娟当做淑娟的韩生，出于养父严命，无奈勉强允亲，但又不愿接受丑陋粗俗的爱娟，所以是“冤家未见，已先眉皱”了。他先是以二夫人未至，提出“免了拜堂”。后勉强拜堂后，两人的曲词各抒胸怀，动作和表演也颇为生动，很有意趣。【园林好】一曲写韩生面对“遮扇美人”的厌恶。由于误以为眼前所坐即丑女爱娟，故见其以扇遮面，更增厌恶。对坐一会儿后，由于惧怕对方会像以前那样“手舞足蹈”，于是悄悄溜走，置新娘于不顾，独眠于床。而淑娟不明所以，透过扇骨缝隙，见韩生已去独眠，于是疑虑重重：

【嘉庆子】莫不是醉似泥，多饮了几杯堂上酒？莫不是善病的相如体态柔？莫不是昨夜酣眠花柳，因此上神倦怠，气休囚；神倦怠，气休囚？

这里描写二人的心态细致生动。但该出



的“重头”却不在歌唱，而在于“白”和“做”。就“白”而言，韩生与淑娟的独白十分有趣。而柳氏与韩生的两大段对白一问一答，一个急于明白真相，故层层逼问；一个则决意拒绝，冷言相对。及至柳氏与淑娟问答，丫鬟作证，韩生发现真相，各种误解终于涣然冰释，戏剧冲突也最终得以平复。就“做”而论，此出中的科介设置也十分有趣，如韩生在对坐之后，悄悄溜走独自去睡，淑娟久久等候不见动静于是通过扇骨偷看，这些表演都风趣生动，均能取得良好的舞台效果。

该出的独特魅力还在于作为全剧的收煞集中解决了全剧的冲突，此前由于误会导致的冲突和矛盾，均集中在这一出得到解决，而作为剧本主要线索的韩生与淑娟的婚姻也终得鸾凤和谐、花好月圆，很能投合观众的观赏心理。剧中的韩生由小生应行，詹淑娟由五旦应工，全出以“做”和“白”见长。其《题鵝》、《鵝误》、《冒美》、《惊丑》、《前亲》、《后亲》等出在昆剧舞台上一直流行。



◆ 此恨绵绵无尽期：《长生殿》

《长生殿》是洪昇的代表作品。该剧取材于唐玄宗开元、天宝间史事，依据白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》和王伯成《开元天宝遗事》诸宫调改编，共五十出。现存有清康熙间稗畦草堂原刻本（《古本戏曲丛刊五集》据之影印）、清康熙庚午沈文彩抄本、1958年人民文学出版社徐朔方校注本。

剧本讲述唐朝弘农女子杨玉环被选入宫，因才貌出众被玄宗宠爱，册封为贵妃。两人对天盟誓生死不离，以金钗钿盒为定情之物。杨妃得宠后，其家族随之荣耀一时，其兄杨国忠被封为国相，三个姐姐也分别被封为秦国、韩国、虢国夫人。这年春天三月三，唐明皇与杨妃游幸曲江，秦、韩、虢三国夫人陪从，明皇为虢国夫人的淡雅之美所倾倒，命她陪驾并留宿于望春宫。杨妃知道后，妒心顿生，触怒玄宗被遣出宫外，居住于杨国忠府邸。明皇遣走杨妃后，又特别思念她，后悔不该如此冲动。高力士将此情告知杨妃，此时杨妃也已心生悔意，剪下一缕青丝命高带回皇宫献给明皇，以表真情。明皇见发思情，立即赦免杨妃并命高迎接杨妃回宫，二人和好如初。节度使部将安禄山曾犯军法，按律当斩，因托附杨



国忠而被赦，反授职为东平郡王，在朝中骄横跋扈，为所欲为。唐明皇将安调任范阳节度使，安到范阳之后招兵买马，妄图进军中原，一统天下。杨妃得月中嫦娥之传，新谱《霓裳羽衣曲》，令乐工李龟年、贺怀智等演习。杨妃生辰之日，玄宗设宴于骊山长生殿庆祝，为了博得美人一笑，不惜劳民伤财从南方运来荔枝。杨妃命乐部奏霓裳曲，自己则于舞盘之上起舞。在杨妃入宫前，梅妃最受宠幸。玄宗一日忽念旧情临幸之，杨妃知道后大闹西园，玄宗让梅妃避去。七月七夕玄宗与杨妃在长生殿订立盟誓，约定生死不变，永不分离。一日，玄宗正与杨妃在御花园小宴，忽闻安禄山发动兵变已攻破潼关。玄宗听从杨国忠劝说逃往蜀中避难，在马嵬坡军队哗变杀死杨国忠，逼迫玄宗赐死杨妃，杨妃以白练自缢身亡。明皇心灰意冷传位太子，不再过问政事。安禄山进入长安篡取帝位，摆宴凝碧池，传令梨园奏

◎《长生殿·定情》剧照
上海昆剧团演出(1987年)



乐，乐工雷海青因痛骂安并以琵琶掷之而被杀。玄宗日夜思念杨妃，描绘其像供奉庙中。杨妃死后魂魄不散，玉帝怜悯准她升天。后郭子仪征讨安禄山收复长安，唐明皇回京。因日夜思念杨妃，欲仿照当年汉武帝召李夫人故事，于是命临邛道士杨通幽作法寻找杨妃魂灵，得知杨妃在蓬莱仙山。杨通幽见到杨妃之后，她把当初与玄宗定情之物金钗和钿盒各分一半付与通幽，约定八月十五之夜带玄宗到月宫。通幽设法使玄宗到天上，二人在月宫中终于重逢，各自拿出金钗钿盒半片合上。织女传达玉帝旨意，让二人永居天宫，永为夫妇。

剧作以安史之乱前后的社会政治历史为



◎《长生殿》剧照

王 芳——杨贵妃
苏州昆剧院演出



◎《长生殿》剧照

王 芳——杨贵妃
赵文林——唐明皇
苏州昆剧院演出



背景，描写了唐明皇与杨贵妃的爱情悲剧，寄托了作者对于明清易代的无限感慨。作为代表清代传奇创作成就的重要作品，其艺术成就超过了以往所有的李杨戏，在戏曲史上赢得“千百年来曲中巨擘”的美誉，作者也因此作品而与孔尚任一起，享有“南洪北孔”的美誉。作品的艺术成就最显见的在于语言，《长生殿》的语言优美而本色，既能切合戏剧情节和戏剧人物，又具有音律美和意境美。优美的语言和优美的意境在在有之，触目皆是。如《闻铃》一节唐明皇的唱词，就营造了一种凄惨、悲凉的意境，虽借秋天之景象写人物之伤悲，却与前代文人的悲秋之作大异其趣，丝毫不见前代窠臼之影子。尤其是第二支【武陵游】借秋雨和铃声写伤痛，更是悲切之至，意境深远：

淅淅零零，一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树，战合风雨高响低鸣。一点一滴又一声，一点一滴又一声，和愁人血泪交相逆。对这伤情处，转自忆荒莹。白杨萧瑟雨纵横，此际孤魂

◎《长生殿·哭像》剧照

蔡正仁——唐明皇

刘异龙——高力士

上海昆剧团演出



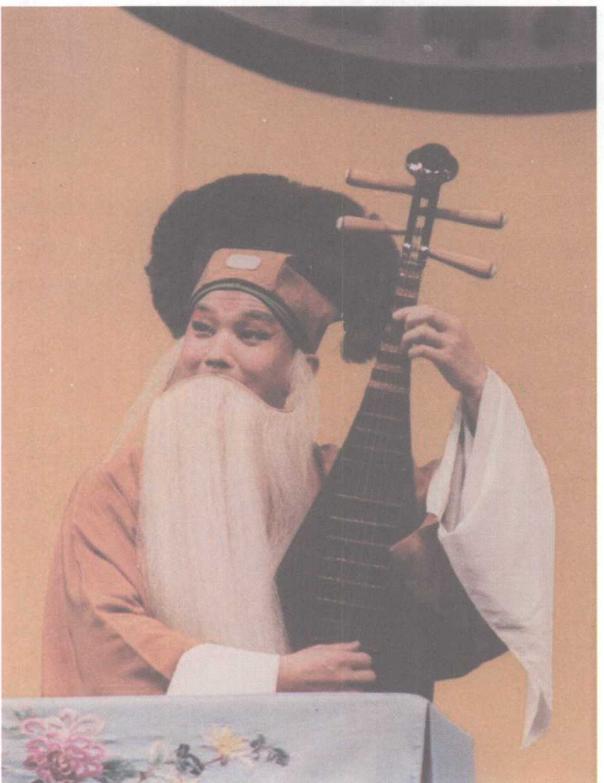
凄冷。鬼火光寒草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿，负了卿。我独在人间委实的不愿生。语娉婷，相将早晚伴幽冥。一恸空山寂，铃声相应，阁道峻嶒，似我回肠恨怎平！

另如（弹词）“不提防”一曲也素享盛名，与李玉的“收拾起”有“家家收拾起，户户不提防”之称。另外作者也比较注重剧作音律，作者在撰写剧本时，曾汲取当时曲家徐灵昭的意见，二人一起“审音协律”，达到了“无一字不慎”的地步。如《弹词》中的【六转】，就频频使用叠词，将当时遽然遭遇变乱后的纷乱无序、人人自危的场面十分准确地表现了出来。读之即可宛然如陈，诉诸弦管，则更是栩栩目前了。作品的排场和情节设置也颇具匠心，整体上看，《长生殿》已经做到了场上和案头的“双美”，体现了“汤沈之争”的积极成果。

《小宴惊变》为原本第二十四出，演出本



前半场自【粉蝶儿】至【扑灯蛾】称为《小宴》，后半场称为《惊变》，连演时称《小宴惊变》或者《惊变》。这一折戏不仅是全剧的中心段落，也是全剧情节的大转折，剧作家以此来承载李杨爱情矛盾和社会矛盾，非常富于戏剧性。主要演唐明皇（大官生应工）和杨贵妃（五旦应工）在御花园中游玩赏景时，忽杨国忠（净应工）传报安禄山发动兵变，明皇无奈只得起驾到蜀中避难的一段情节。《惊变》向来是大官生与五旦的名剧。该出曲调采用了南北合套的形式，用南北曲以及不同曲牌的不同风格分别切合优雅与急促、欢快与悲凉等戏剧情景与人物感情的差异，诸曲或明



◎《长生殿·弹词》剧照

杨晓勇——李龟年

苏州昆剧院演出



◎王芳饰《长生殿》中杨贵妃

爽高旷，或宛转舒缓，均能与人物感受与戏剧情景相适应。该折曲词优美、曲调动人，舞台表演中的身段和舞蹈也都很精彩，向来为识者所喜爱。



◆ 桃花扇底送南朝：《桃花扇》

《桃花扇》是孔尚任的代表作品。该剧主要写侯方域与李香君的爱情故事，其间寓含明清易代的兴亡之感。剧中所叙南明事大都



◎《桃花扇》剧照

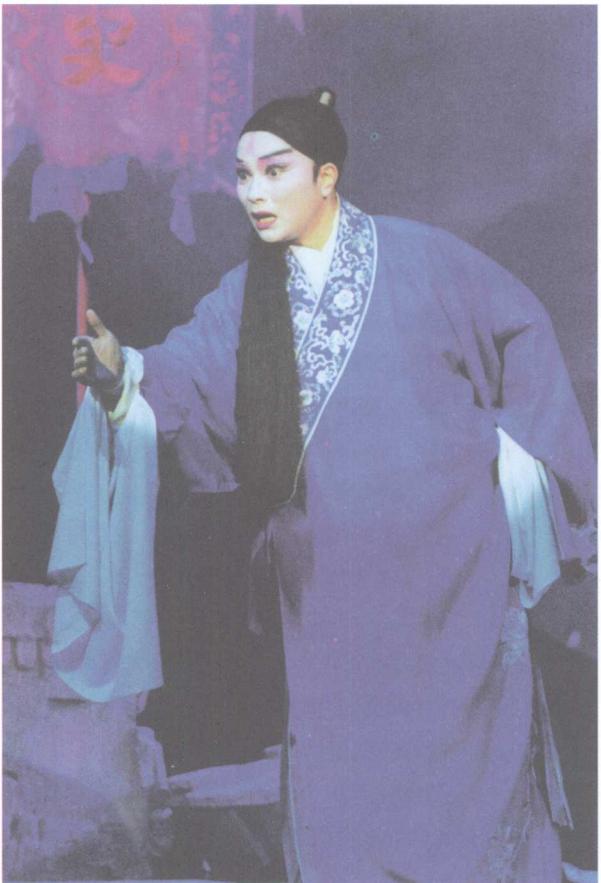
石小梅——侯方域
胡锦芳——李香君

据实而写，全剧共四十出。现存清代多种刻本，另有人民文学出版社 1959 年王季思等校注本。

剧本叙述明朝末年河南归德人侯方域，字朝宗，本为东林党中坚、户部尚书侯恂之子。因赴应天府参加乡试，下第后暂寓南京莫愁湖，偶然参加复社文会，得识秦淮名妓李香君。贵阳人杨文骢字龙友，罢职后寓居南京，与香君母李贞丽往来密切。杨见香君聪慧美丽，欲成就香君与侯方域好事。侯生对香君也久存怀想，苦于客居南京，囊中羞涩，故一直未谐连理。安徽怀宁人阮大铖，本为万历间进士，天启年间依附阉党，对东林党人大加迫害，复社文人对他的所作所为极其鄙视。阉党落败后，他削职为民寓居南京，在秦淮河畔建造石巢园，畜养戏班，广泛与南都绅士交往，企图东山再起。阮见复社得势，意欲结交复社文人，但苦于没有机会。其友杨文骢献计，让他借助侯、李之事从中牵合，以缓解阮与复社之间的矛盾。侯方域与李香君大喜之日，杨文骢给香君送来箱笼衣饰。次日早晨，杨再次到媚香楼为二人贺喜，并且说明妆奁和衣饰均为阮大铖所赠。侯生为之动容，但香君却拔簪脱衣，怒弃不义之财。阮大铖闻听极为恼火，于是对二人怀恨在心，伺机报复。这年秋天，武昌总兵左良玉因兵粮缺乏，要过江移食南京。消息传到南京，兵部侍郎熊明遇束手无策，他得知左良玉是侯恂门生，便请托侯生代父写信劝说左罢兵。侯生欣然从命，柳敬亭自任信使亲到左良玉处，劝其断绝兵过江东之意。阮大铖借机制造谣言，向凤阳督抚马士英诬告侯方域与左良玉内外勾结，马遂下令逮



◎媚香楼(在今南京市夫子庙李香君故居)



◎《桃花扇》剧照

石小梅——侯朝宗

江苏省昆剧院演出

捕侯生。杨文骢得知消息，急忙赶到媚香楼报信，侯生逃至史可法处才免其祸。不久李自成攻破北京，崇祯帝自缢煤山。马士英与阮大铖互相勾结在南京拥立福王，改元弘光。马执掌宰相大权，阮任光禄寺卿，文骢为礼部主事，史可法被排挤到扬州督师。漕抚田仰看中香君，想纳为侍妾，马士英遂派人强抢。香君不从，以死相拒，头撞镜台，血溅诗扇。文骢见不可强逼，让李贞丽代之而去。一日文骢与苏昆生拜访香君，见到宫扇上血迹斑斑，就略加点染，画成一幅折枝桃花。香君以此扇为信物，

请苏昆生寻找侯生。昆生与侯生相遇后，把扇子交与侯生同回南京。侯生赶到媚香楼寻找香君，但已人去楼空。原来香君已被选入福王宫中，幸得杨文骢保护无性命之忧。阮大铖听说侯生回到南京，派人逮捕侯生及陈定生、吴次尾等人下狱。不久清兵攻陷扬州进军南京，南明小朝廷一片混乱。马、阮弃城而逃，福王出奔。香君趁乱逃出宫中，与苏昆生避难栖霞山。狱中关押的侯生与柳敬亭也到栖霞山避难。七月十五，道士张薇在白云庵大建经坛，追荐崇祯皇帝及殉难诸臣。香君和侯生均来参加大会而相遇，侯生拿出桃花扇与香君互叙衷肠。张道士看见后，怒撕桃花扇，呵斥两人。两人顿悟，遂割断情根，舍弃尘寰，双双修真人道。

该剧是作者历经二十年的苦心经营，三易其稿而成，创作目的是为了探究明朝“三百年之基业，隳于何人，败于何事，消于何年，歇于何地”（《桃花扇·小引》），所以剧作可以说是“以传奇为信史”的历史剧。它以复社文人侯方域和秦淮名妓李香君悲欢离合的爱情故事为主线，再现了南明弘光小朝廷灭亡的历史悲剧。作者通过对侯李爱情的歌颂，展现了广泛而深刻的社会内容，“借离合之情，写兴亡之感”，将造成南明政权最终覆灭的一系列重大历史事件罗织其中，凸现了当时社会各种尖锐而复杂的矛盾，从而揭示了弘光王朝兴亡的历史原因。剧作者怀着亡国之痛和故国之思，热情讴歌了诸多爱国志士，批判了昏君谗臣，将国事与情事紧密结合，为我们打开了一幅气势宏伟的历史图画，塑造了众多个性鲜明的人物形象。其悲剧性的结局又打



破了古典戏曲中常见的大团圆套式，给人们留下不尽的思索。剧本的艺术成就也体现在多个方面，如结构的宏大、精致与缜密。人物塑造方面李香君等人的性格也颇突出，语言则雅致精美，富有诗意，说白亦“抑扬铿锵，语句整练”。前人将其与《长生殿》并誉为明清传奇的压卷之作，实非过誉。



◎《桃花扇》剧照

沈世华——李香君

张世铮——杨文骢

浙江昆苏剧团演出

《却奁》是一出有名的折子戏，为原本第七出，李香君与侯方域新婚，次日杨文骢前来贺喜，香君问及妆奁之事，方知出于阮氏之手，侯方域经杨文骢劝说，意欲促成阮氏与复社和解。香君则怒拒妆奁，当场弃置于地，并怒斥方域是非不分，方域始觉醒，杨文骢悻悻而退。该出以身为须眉的侯方域和同在青楼的李香君为对比，集中表现了李香君的深明大义与刚烈坚贞，凸现了香君的人物形象。

【川拨棹】一曲正是香君性格之写真：

不思想，把话儿轻易讲。要与他消释灾殃，要与他消释灾殃，也提防旁人短长。官人

之意，不过因他助俺妆奩，便要徇私废公；那知道这几件钗钏衣裙，原放不到我香君眼里。（拔簪脱衣介）脱裙衫，穷不妨；布荆人，名自香。

她先是责怪方域不明轻重，继而又拔簪褪衫。“脱裙衫，穷不妨；布荆人，名自香”的表白，更集中体现了香君重义轻利，深明大义的性格特征。后世昆剧舞台上，此出以旦的表演为中心，唱、做兼重，与《题画》一出均为著名的折子戏。



◆ 梦绕雷峰思断桥：《雷峰塔》

西湖十景的名胜中有所谓“断桥残雪”，早在宋代，这里就上演过一个非常凄切的爱情故事。相传淳熙年间，一位姓陶的名妓与王姓书生相爱，但由于为鸨母相阻，于是二人投



◎《白蛇传·游湖》剧照

蔡正仁——许宣

邓宛霞——白素贞



湖殉情，时人有诗曰：“短桥月即断桥时，夜夜荷风渡柳丝。荡漾香魂向何处？试听顺受老人词。”后来有的记载中，“短桥”又作“断桥”。但西湖“断桥”蜚声中外，却缘于另一个优美凄恻的爱情故事，这就是在民间广为流传的“白蛇”的故事以及后来的《白蛇传》传奇。此剧又名《雷峰塔》、《义妖记》，作者方成培，生卒年不详，大致生活在乾隆年间。字仰松，别署岫云词逸，横山（今属安徽歙县）人。他博览群书，精于声乐，所作传奇除《雷峰塔》外，还有《双泉记》（已佚）。

《雷峰塔》写白娘子与许宣（或作许仙）的爱情悲剧故事，是一个经过世代累积，逐渐丰富、发展、变异的爱情故事。在明洪楩《清平山堂话本》选辑宋元话本，有《西湖三塔记》叙述白蛇精一事，即应该比较接近白蛇故事的原型，但仍没有脱离“传奇”因奇而传的味道，局限于宗教故事的范围。明代白蛇故事更加流行，许多戏曲小说都以此为题材。如陈六龙所作《雷峰塔》传奇（已佚），就是第一个将白蛇故事搬上舞台的戏曲作品。冯梦龙《警世通言》卷二十八有《白娘子永镇雷峰塔》话本，情节和人物也已相当完整。到清代乾隆年间，黄图珌据《白娘子永镇雷峰塔》话本改编成《雷峰塔》传奇，是现存最早的关于白蛇故事的昆曲剧本，此剧共二卷三十二出，以除妖为主旨，基本保持话本原有的情节与人物，仍是一部传统的宗教剧。后来又有梨园旧抄本（陈嘉言旧改本）和方成培的《雷峰塔》先后出现，逐渐取代黄本流行于世。梨园抄本是艺人陈嘉言在黄图珌所作传奇的基础上，广泛采纳民间传说，增饰很多新的情节而成，共三



◎《雷峰塔·断桥》剧照

梅兰芳——白素贞

俞振飞——许 宣

北京电影制片厂摄制(1955年)

十八出。它一反黄本的意趣，赋予文本和人物新的思想内蕴，使白蛇故事具有了人性化的意味。方成培根据梨园陈本重新改编的《雷峰塔》，分为二卷三十四出，在思想和艺术上都超越前作，是诸本中比较完整也是比较优秀的一部作品。现存清乾隆三十七年（1772）序水竹居等刻本、上海文艺出版社1982年《中国十大古典悲剧集》本。

剧本叙述杭州人许宣（有的舞台演出本称许仙），父母双亡，得姐夫李仁扶助，在一药店中当伙计。清明节许宣扫墓回家，在西湖上遇雨。峨眉山上修炼千年的白蛇精思凡下界，她收服青蛇（化名小青）后同游西湖。途中避雨搭乘许宣船只，两人一见钟情，后由小青从中撮合结为夫妇，人称其为白娘子（有的舞台演出本称白素贞）。道士魏飞霞遇到许宣，见其面色发暗，认定是被蛇妖缠身，要为许宣驱邪，没想到驱邪不成反为白娘子戏弄。到了端午节，白娘子因饮雄黄酒显露原形，惊死许



宣。白娘子为救夫君，不顾自己已有六个月的身孕，历尽艰险去嵩山求取仙草，经过一番苦斗她终于取得仙草救活丈夫。金山寺僧人法海奉佛旨收服白娘子，他趁许宣在金山寺烧香之机，把他扣留在寺中不许下山。白娘子与小青无计可施，只得以水漫金山逼迫法海放人。但是水斗不利，白娘子不敌法海，最后逃到杭州，后来二人在西湖断桥相会。白娘子回到杭州不久，产下一子。法海再次来到，把白娘子收入金钵中，镇于雷峰塔下。二十年后，白娘子儿子考中状元，前往雷峰塔寻找母亲，母子终得相见。法海见白娘子灾厄已满，遂放她出塔，白娘子于是与小青共脱尘寰，同赴仙界。

《雷峰塔》的成功首先在于其富有传奇色彩而又颇为优美的故事情节，方成培的改编本十分注意汲取前人的艺术成就，不仅保留了故事框架，而且围绕人物塑造、增饰了一些新的情节，从而使得这一故事更具吸引力。人蛇相恋的故事本身就颇具传奇色彩，加之水漫金山、盗取仙草等情节，把观众带入到一个个优美的戏剧场景，具有极强的感染力。而在长期的故事发展中，原本的神话和宗教色彩被逐渐剥离和淡化，世俗色彩和剧作的生活气息则逐渐浓郁和增强。这种从“天上”到“人间”的转变最终消除了民众对于“蛇妖”故事的接受障碍，使得它真正成为“民众艺术”。

作品的成功还在于塑造了几个富有特色的人物形象，其中，美丽、多情的白娘子长期以来一直为观众所喜爱。与前代作品中的白蛇不同，剧中的白娘子已经脱尽“妖气”，成

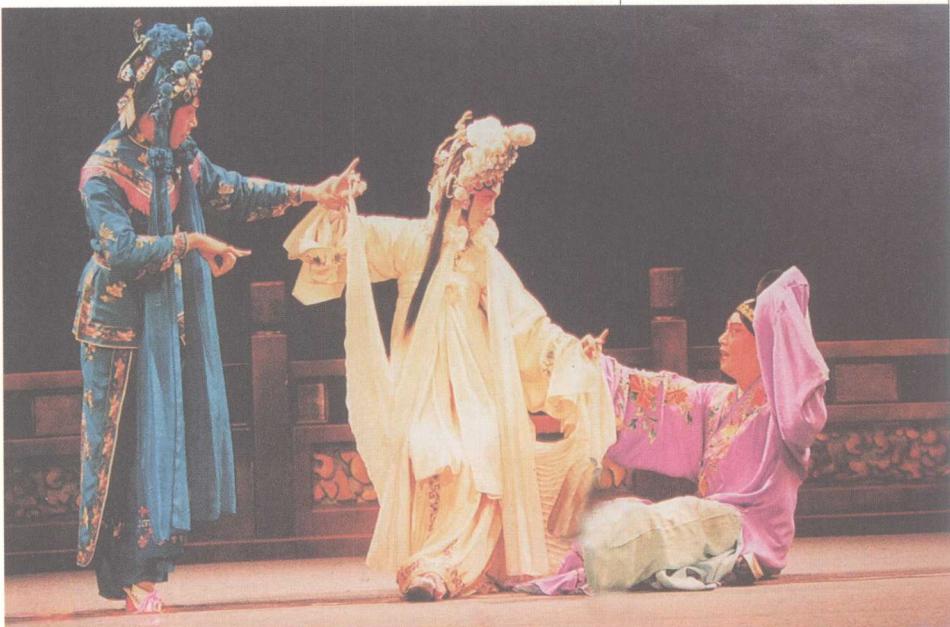


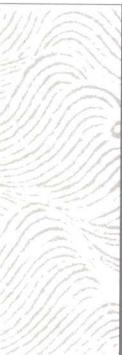
为一个美丽多情，贤惠坚毅的世间女子。

《断桥》为原本第二十六出，演白娘子、小青和法海“水斗”失败后，在西湖与许宣相会的一段情节。这一出是全剧的精华，也是艺术成就最高的一出，主要表现在成功刻画了三个生动感人的人物形象——忠贞勇敢的白娘子、软弱善良的许宣和果敢爽直的小青。剧中人物性格的展示又是通过戏剧冲突来实现的，白娘子追求幸福的爱情，表现出忠贞而坚忍的性格特征，这在十六出《端阳》、十七出《求草》、二十五出《水斗》中均已有体现。尤其是《水斗》一出，在展开白娘子与法海冲突的同时，表现了白娘子的忠贞和勇敢。剧本的主要冲突是白娘子与法海之间的矛盾斗争，由于这一基本矛盾的存在，又导致了许宣和白素贞之间的冲突和矛盾。《断桥》一节正是通过许宣和白素贞的矛盾冲突来展示不同人

◎《雷峰塔·断桥》剧照

王奉梅——白素贞
陶铁斧——许 宣
孙丽萍——小 青
浙江昆剧团演出





物的不同性格的。许宣为法海所惑，以为白素贞是妖孽，故避之惟恐不及，所以一见到小青和素贞，直叫：“我今番性命休矣！”白素贞一心爱郎，故不避艰险，排除万难。但许宣竟听信法海所言，拒不下山，素贞于是嗔怪其薄情。但心中又难以割舍，故爱嗔交加。许宣虽听信法海，但又迷恋素贞美貌多情，故又软弱彷徨。剧作正是在人物这种特定的心境之下安排了“断桥”相会，最终真爱获胜，许宣、素贞得以和好。小青则怜惜素贞、怨恨许宣，三人关系的交叉组合构成了微妙的戏剧冲突，从中也显现了各自复杂而又真实的个性。昆剧舞台上的素贞由五旦应工，许宣属于巾生，小青则由刺旦应行。后世的演出中在说白和动作方面略有更动，主要通过唱和做来表现人物的特定心理。由生旦各自演唱的【金络索】，素贞所唱一曲有赠板，曲调风格则哀婉缠绵、深沉痛切，表达了素贞对于许宣既爱又嗔，爱嗔交加的复杂情绪。许宣所唱一曲则抽去赠板，曲调风格悠扬流丽，宜于倾诉，以摹写许宣又悔又恨、愧疚难当的心情，均能切合人物心理。

紅氍毹上舞翩跹

THE PERFORMING ARTS OF KUNQU OPERA



The performing arts of *kunqu* are perhaps the only extant sample of traditional Chinese drama because they are modeled after the southern *nanxi* and northern *zaju* of the Song and Yuan Dynasties, which have long gone extinct. Its conventional stage props of one table and two chairs and its formalized components of arias, recitatives, mimicry and martial arts have become the common core of various forms of traditional Chinese drama. So have such features of *kunqu* as symbolic props and gestures, conventionalized formalities and comprehensive components. As far as its “blood relations” with various other forms of traditional Chinese drama are concerned, *kunqu* can well be regarded as the “mother of all operas”.

Kunqu is known for its soft and drawling music, which is called the “grinding-mill tune”. As the musical foundation of *kunqu*, a number of *qupai* (set tunes) are grouped into sets of melodies for





narrative and lyric purposes. As each *qupai* has its own rhythm, the words in the lyrics must conform to the tunes while the tunes must fit the words, thus achieving a multi-level aesthetic effect. The performers through the generations have summed up many peculiar singing techniques used for the purpose of perfecting articulation and melody. During the Ming and Qing Dynasties, many musicians set music scores for *kunqu*, among whom were Wei Liangfu, Niu Shaoya, Ye Tang, Jin Dehui and Yu Suolu. The famous *kunqu* master Yu Zhengfei was honored as a true disciple of Ye Tang.

In the long process of development, *kunqu* has been transformed from *qu* (tunes) to *ju* (drama) and has achieved a comprehensive growth in music, performance, role types and stage art. When staging a story with song and dance, *kunqu* is an integration of the temporal arts of music, dance, mimicry and arias with the special arts of painting (e.g. facial





patterns), costume and sculpture (e.g. postures).

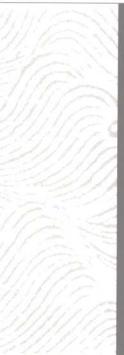
One of the components of *kunqu* performance is dance, which accompanies the arias and recitatives of the roles. Characterized by their symbolism and lyricism, the movements of the performers are not just copied from real-life experience but aim at creating a poetic atmosphere on the stage.

The fixed conventions of *kunqu* performance do not rely on the real objects or gestures in daily life to reproduce the realities. The performers mime the gestures of opening a door or a window to indicate that there is an imaginary door or window on the stage. They sing and dance on the stage to conjure up the setting of a bridge, a stream or a festive atmosphere, and the action of river crossing, mountain climbing or watching from a tower. Symbolic and mimed movements and gestures constitute an integral part of traditional Chinese drama.

As part of standardized *kunqu* performances, conventionalized formalities can be seen in all the elements of arias, recitatives, mimicry and martial arts. With real life as its source, each of the formalities is an exaggeration and beautification of the reality, with an established form of singing and dancing in regular rhythm. Once merged into the character and behavior of the *dramatis personae*, the formalities become an important means of creating vivid personalities. The formalities involve the body movements of hands, eyes, feet and hair, and the



acting techniques of employing long sleeves, fans, feathers, whiskers, whips and dusters, gesturing with fingers, palms, fists and feet, doing acrobatics and wielding weapons. The roles in *kunqu* are divided into the categories of *sheng* (male roles), *dan* (female roles), *jīng* (painted face), *mo* (middle-aged male roles) and *chou* (clowns), each category with further subdivisions. Conventionalized formalities also find expression in makeups, costumes and facial patterns. All of them contribute to the comprehensive *kunqu* performance.



昆剧舞台艺术样式继承于宋元南戏和杂剧，但宋元南戏和杂剧的舞台艺术样式已经消亡，昆剧从而成为了中国古典戏曲艺术样式的标本。它的“一桌两椅”的舞台格局和重要的舞台表演手法如唱、念、做、打，早已经化为中国数以百计戏曲剧种的共同体式。昆剧艺术的基本特征——写意性、程式化、综合性，也为中国戏曲剧种所共有。就这种舞台艺术的“血缘”关系而言，昆剧毫无疑问可以被称为中国戏曲的“百戏之母”。

昆曲音乐柔媚圆润细腻幽长，称为“水磨腔”。曲牌是昆剧声腔音乐的基础，曲牌总是按照一定的程式先组合成套数，然后完成昆剧的叙事和抒情任务。曲牌有格律，曲牌格律反映的是音乐要求，填曲是“依腔行字”，演唱就是“依字行腔”。曲牌在经历了“依腔行字”和演唱者“依字行腔”的全过程后，才获得了立体的审美价值。艺人在长期的演唱实践中积累了许多特有的演唱技巧，达到“字正腔圆”的艺术追求。明清两代，有许多曲家为昆曲制定曲谱，魏良辅之后，有钮少雅、叶堂、金德辉、俞粟庐等。现代，俞振飞被称为正宗“叶派唱口”的传人。

昆剧在长期的发展过程中，由“苏州派”戏剧家完成了由“曲”向“剧”的位移，进一步推动了昆曲音乐、舞台表演、角色行当和舞台美术的综合发展。昆剧艺术在“歌舞演故事”的流程中，把时间艺术如音乐、舞蹈、表演、歌唱等，和空间艺术如绘画（如脸谱）、服装、雕塑（如亮相）等，进一步有机地综合在一起。

昆剧的表演是舞蹈性的，舞姿细腻优雅，



昆曲的舞台表演熔诗、乐、歌、舞、戏于一炉，通过“写意”在舞台上创造诗一般的艺术意境。而写意的常用手法是虚拟。昆曲的虚拟是不凭借实物、通过虚拟动作来表现生活。艺人在空空的舞台上虚拟一个开门窗动作，就表示在舞台上有门与窗。演员还可以通过“虚拟”创造出小桥流水、姹紫嫣红的环境来，或完成跋山涉水、登楼下梯的动作。写意与虚拟，是以昆剧为代表的中国戏曲的舞台艺术特点。

程式是昆剧舞台艺术的细胞，它是规范化的戏曲表演法式。唱、念、做、打，处处离不开程式。在昆剧舞台上，每种程式都具有一定的生活内容，程式是生活内容的夸张和美化，它不仅具有规范性，而且具有歌舞性、节奏性。昆剧的舞台表演艺术，按照现成的程式规范进行。但程式不是僵化的公式，程式一旦与人物性格行为相结合，即被激活而成为塑造戏剧人物的重要手段。程式表演以“虚拟”为基础。有手、眼、身、步、法的种种表演手法，有水袖功、扇子功、翎子功、髯子功、毯子功、把子功，有指式、掌式、拳式、脚式、鞭式、帚式等。昆剧行当有生、旦、净、末、丑，每一行当中又有细分。昆剧的舞台美术，诸如化妆、穿戴、脸谱，也都体现了精致的程式。一切程式又综合为歌舞合一的昆剧舞台艺术。

总之，综合性、写意性、程式性渗透在昆剧音乐、表演、舞台美术等一切艺术领域，构成了昆剧完善的舞台艺术属性。

◆ 昆曲音乐与昆曲曲牌



音乐是昆剧最重要的艺术构成和抒情的重要手段，昆曲音乐柔媚圆润细腻幽长，称为“水磨腔”。曲牌是昆剧音乐程式的细胞。昆剧的曲牌体在当代中国戏曲的大家庭中，虽非绝无仅有，也属极为罕见。昆剧曲牌的个体形式示例如下：

【黄钟宫·醉花阴】(北曲)

宝阁雕栏凤城里，

○ · ○ ○ 去 ○ 上 ▲

(听)一派仙音乍起，

· · ○ ○ ⊖ · ▲

铙鼓奏管弦催，

○ · · · ○ ○ ▲

云日交辉，

○ · ○ ○ ▲

蓬岛多佳致，

○ · ○ ○ · ▲

福德海天齐，

· · · ○ ○ ▲

万国来朝明帝子。

· · ○ ○ ○ 去 上 ▲



【黄钟宫·懒画眉】(南曲)

月明云淡露华浓，
○ ○ ○ · · ○ ○ ▲

欹枕愁听四壁蛩，
·· ○ ○ ○ · ○ ▲

伤秋宋玉赋西风，
○ ○ · · ○ ○ ▲

落叶惊残梦，
·· ○ ○ 去 ▲

闲步芳尘数落红。
○ · ○ ○ ○ · ○ ▲

在古代，记载曲牌格律的著述很丰富，南曲格律谱如沈璟的《南九宫十三调曲谱》，北曲如李玉的《北词广正谱》，南北合璧的如王奕清等合著的《钦定曲谱》。其它如《太和正音谱》、《九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《南词定律》、《新定十二律昆腔谱》、《南北词曲谱》等，记载的南北曲曲牌数以千计。

单支曲牌由牌名与牌体组成。牌名只是曲牌结构式的一种称号，与曲牌的文字内容并不发生关系；牌体包括字声、句式、韵位。南曲曲牌还标明板位，如以上所引【懒画眉】五句五韵中，包括了十三个正板板位。从形式上看，曲牌反映的是唱词的句字结构，其实，更重要的是文字背后的音乐程式。字声的平仄为旋律所决定，某字位标明需填上声字，可能



◎ 沈璟《南九宫十三调曲谱》
明刊本（苏州中国昆曲博物馆藏）书影

这个字位的音符很低,用了去声字就将倒字。故曲牌中仄声位如特别标明“上”、“去”或“上去”、“去上”时,一般不能易移。

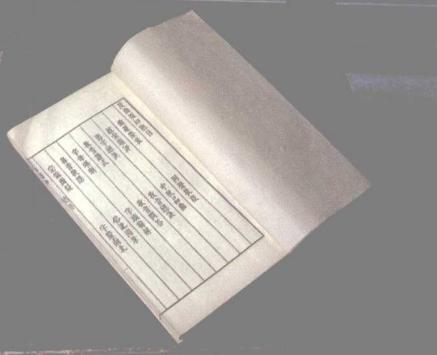
原始的南曲没有曲牌程式,徐渭称南曲声腔无非是“随心令”,“徒取其畸农市女顺口可歌而已”(《南词叙录》)。他非常强调南曲的“本色”,反对用声律、宫调去规范南曲。但昆曲鼻祖魏良辅在对南曲进行改革时,不但引进了北曲,还把北曲先进的宫调理论和传统的声韵学说作为昆曲歌唱的指导。他在《曲律》中这样说:

五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。平上去入,逐一考究,务得中正,如或苟且舛误,声调自乖,虽具绕梁,终不足取。

魏良辅杰出的理论贡献正在于引进了传统的声韵学说,他所确立的昆曲歌唱标准,第一位的不是歌喉音色的“绕梁”,而是四声的字字“得宜”。

魏良辅以后,度曲家又进一步把反切、等呼、阴阳、清浊的声韵理论以及把喉、舌、齿、牙、唇的发声技巧运用于场上实践。从而把昆曲的水磨境界推到了极致。从某种意义上说,水磨腔就是吴语“声”和“韵”的美化。例如昆曲演唱时,把字声分出了“头、腹、尾”,正是声韵反切理论在场上的具体应用,反切是通过两个或三个字声切成唱字,如“相”作“西衣央”切,上字“西”用来作声母,下字“央”用来作韵母,借此规正出字与收韵。中字“衣”(介母)在度曲中用做“音渡”。古人对于用切音规正唱字字声有过完善的论述。清王德晖、徐沅澂总结的“度曲八法”就特别强调出字,“应通过反切成音,不可一泄而

◎沈宠绥《度曲须知》明刊本
(苏州中国昆曲博物馆藏)





◎俞平伯《振飞曲谱·序》书影



尽”；明沈宠绥在《度曲须知》中甚至算出了头、腹、尾的时值，借此科学把握反切方法：

予尝刻算磨腔时候，尾音十居五六，腹音十有二三，若字头之音，则十且不能及一。盖以腔之悠扬转折，全用尾音。

这就是说，字头（反切上字）占据的时间应该最短；字腹（反切中字）次之；行腔当在字尾（反切下字）上。

清代王德晖、徐沅澂《顾误录》对用反切把握“音渡”，也有独到见解：

由字头轻轻发音，渐转字腹，徐归字尾。其间运化，既责轻圆，犹须熨贴，腔裹字则肉多，字矫腔则骨胜，务期停匀适听为妙。

“水磨腔”是对昆曲的极为形象、贴切的比喻。何谓“水磨腔”？俞平伯先生在《振飞曲谱·序》中这样解释：

其以“水磨”名者，吴下红木作打磨家具，工序颇繁，最后以木贼草蘸水而磨之，故极其细致润滑，俗曰水磨功夫，以作比喻，深得新腔唱法之要。

俞平伯所说的“水磨功夫”，也就是魏氏

的声韵功夫：婉转、细腻、润滑、精准。

昆曲兴起之初，尚没有专用的韵学工具书，一般北曲从《中原音韵》，南曲遵《洪武正韵》。直到清代才有昆曲专门的韵学工具书问世，最著名的是吴江沈乘麐用五十年时间，七易其稿完成的《韵学骊珠》。这部韵书以《中州全韵》为底本，参照《中原音韵》、《洪武正韵》，将平、上、去三声分为二十一韵，入声八韵，以反切注音，标明喉、舌、牙、齿、唇五音，四声又各分阴阳，从而南北声韵始得联袂合璧，左右逢源。

声韵理论的介入，无非以字正腔圆为指归，而字正腔圆又以传情达意为最终目的。曲牌所体现的不只是字声、韵位、板式这些结构元素的组合，它还潜藏着语音喜怒哀乐的情感因子。譬如声调，平声主柔，仄声主刚。平声仄声处于平衡状态，表达的声情就显得平和、抒情，一旦失衡，仄声仄韵可使声情拗怒，平声平韵能使声情哀伤。每支曲牌正是通过复杂的声韵组合赋予内在的音乐个性。例如北曲曲牌【斗鹤鹑】的格律，字声平仄相间，构成了和美愉悦的情调，适合于歌舞抒情，但全曲四韵中有三个是仄声韵，惟一的平韵句又以仄起，从而决定了这支曲牌所表达的欢愉气氛潜伏着某种不平静。《长生殿·惊变》中唐明皇与杨贵妃在安史之乱前的最后一次“小宴”，作者用北曲【斗鹤鹑】在歌舞升平中渲染危机，充分显示了剧作者驾驭曲牌的娴熟技能。

魏良辅在《曲律》中告诫昆曲歌唱者，“曲须要唱出各样曲名理趣”，所谓“曲名理趣”正深深包藏在严谨的曲牌结构式中。



◆ 昆曲曲牌的联套

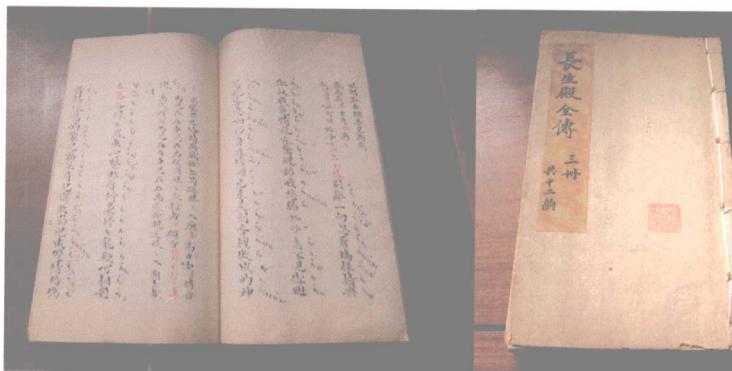


单支曲牌的内容有限，昆剧的叙事或抒情需要通过多支曲牌的结集，并按照起承转合的法则，才能完成情节的某一段落（出），而数以千计的曲牌，有着不同的调式以及不同的情感节奏。因此曲牌的结集必须依照一定的音乐逻辑与规律。古人通过研究调式与调高的综合关系，发明了宫调理论。由于七声——宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫（相当于现代音乐中1、2、3、4、5、6、7七声音阶）中，任何一声为首音，都可以构成一种调式，于是，凡以“宫”声为首音（do）的调式称为“宫”，包括了仙吕宫、南吕宫、中吕宫、正宫、黄钟宫五宫；凡以其它六声为首音的调式称为“调”，包括了商调、大石调、双调、越调、羽调、般涉调等。昆曲所谓的“九宫十三调”，至今已残缺不全，仅有以上“五宫六调”，又由于其中羽调仅存九支曲牌，般涉调仅存一支曲牌，故最常见的不过“五宫四调”——统称“九宫”而已。同宫同调的曲牌不仅调式相同，且具有非常近似的主腔，表达类似的感情。因而，可以把宫调称为是曲牌声情个性的归类。前人曾尝试概括诸宫调所具有的情感功能：

◎《九宫大成》内页书影



◎《长生殿》工尺谱(苏州中国昆曲博物馆藏)书影

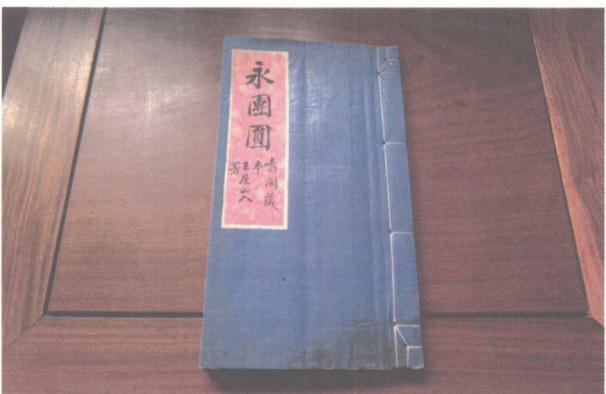


仙吕宫：清新绵邈。南吕宫：感叹伤惋。中吕宫：高下闪赚。黄钟宫：富贵缠绵。正宫：惆怅雄壮。般涉调：拾掇坑堑。双调：健捷激聚。商调：悽怆慕怨。越调：陶写冷笑。

“套数”即是一个在主腔、节奏上有规律的曲牌延续整体，有起有止，有开有阖。明代曲家王骥德说，一个折子往往就是一个套数，“增减一调不得，颠倒一调不得，有规有矩，有声有色”，又说填词必须先“排下曲调，然后遣句，然后成章”（王骥德《曲律》）。所谓“排下曲调”，是指选择和安排套数。以《长生殿·哭像》为例，此折之套数如下：

【正宫端正好】、【滚绣球】、【叨叨令】、
【脱布衫】、【小梁州】、【么篇】、【上小楼】、
【么篇】、【满庭芳】、【快活三】、【朝天子】、
【四边静】、【耍孩儿】、【五煞】、【四煞】、
【三煞】、【二煞】、【一煞】、【煞尾】

全套联合了十九支曲牌。套数中的曲牌有首牌、次牌、附牌之分。首牌即第一支曲牌，并以此来命名套数。如上述套数，则称为【正宫端正好】套。次牌指套数中紧跟首牌的曲牌，附牌是指首牌、次牌外的其它曲牌。在明代，套数程式非常严格，故王骥德有“增减一



◎《永团圆》工尺谱(苏州中国昆曲博物馆藏)书影

调不得,颠倒一调不得”之语。

北曲组成的套数为“北套”,南曲组成的套数为“南套”。还有一种特殊的联套方式,即北曲与南曲同时出现在一出戏中,称为“南北合套”。据载,南北合套为元代沈和所创,分别由一个北曲本套和一个南曲本套混合而成。但在体式上采取北曲曲牌和南曲曲牌交替连缀。以下就是仙吕宫典型的南北合套程式:

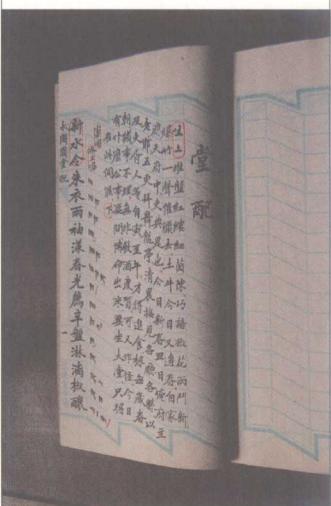
北【点绛唇】、南【剑器令】、北【混江龙】、南【桂枝香】、北【油葫芦】、南【八声甘州】、北【天下乐】、南【解三醒】、北【哪吒令】、南【扑灯蛾】、北【上小楼】、南【扑灯蛾】连【尾声】。

北曲和南曲虽然联套,它们却保持着各自体系的独立性。魏良辅在《曲律》中曾这样强调南北曲的分野:

曲有两不杂:南曲不可杂北腔,北曲不可杂南字。

剧作家选用南北合套,一般以角色的情感反差为基点,如《永团圆·堂配》,剧作家李玉这样依次分配曲牌给角色演唱:

◎《永团圆·堂配》工尺谱(苏州中国昆曲博物馆藏)书影



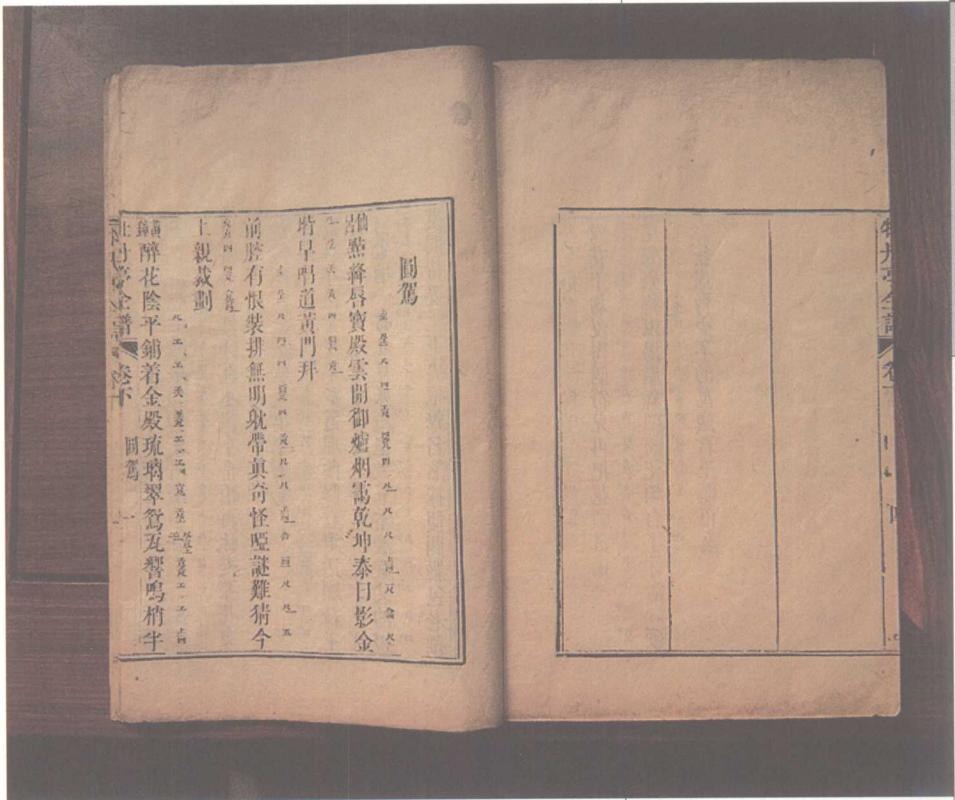
外:北【新水令】;小生:南【步步娇】;
外:北【折桂令】;净:南【江儿水】;外:北【雁
儿落带过得胜令】;小生:南【侥侥令】;外:北
【收江南】;净:南【园林好】;小生、外:北【沽
美酒带过太平令】;同唱:南【清江引】。

这里,外(知府)安排唱“健捷激枭”的北曲“双调”,激越的声情表示了知府的气度,同时也流露了他对净(江纳)嫌贫赖婚的愤懑不平。而小生(蔡文英)与江纳同时苦苦哀求,希望知府判决时站在自己一边,安排他们唱的都是南曲“仙吕入双调”曲牌,十分得体。饶有兴味的是,当小生最后胜诉,并由知府作媒,与江纳女儿江小姐公堂完婚时,不由扬眉吐气。在这时,人物感情发生了急剧跳跃,从低沉哀婉转入高昂激扬,原来的“仙入双”曲牌显然不能表达他的心情了。其时,传奇家临时安排他改唱北曲,与知府一起完成了【沽美酒带过太平令】。

由于个体的曲牌结构和联套的曲牌程式都很严谨,曲律从而成为剧作优劣最为重要的批评标准。但很有些作家离经叛道,如汤显祖就提出音律应该给创作让路,他甚至用了“予意之所至,不妨拗折天下人嗓子”这样过激的语言来坚持自己关于戏曲音乐的破律主张。

事实上,多数作家对于音律并非真正“斤斤三尺”,他们在创作中创造了许多破律的方法,这些方法渐为曲坛所公认,最常见的有:

一、借头。曲家填套曲,文意一般总是以曲牌为界限、为段落的。但有时前面一支曲牌填完而文意不能截断时,很自然地要向身后的曲牌借句。对于文意来说,这就是“借头为



尾”，从而使曲牌的句数突破原有的限定而有所增加。如《牡丹亭·圆驾》的套数，黄钟宫【醉花阴】就借了【喜迁莺】的头三句收尾。

二、保尾。保持收尾完全符合格律的前提下，只是填用原格（正格）的某些典型句式，可以不再顾及排列次序与句数多寡。如仙吕宫之【混江龙】。

三、句字增损。这是昆曲曲牌中最常见的方法，增加衬字非常普遍，尤其北曲一支曲的衬字数甚至超过正字的情况也不乏其例。另一种方法是规定曲牌的某句可以省略，某句之前或之后可以增损唱句。如双调【收江南】第四句可以省略，南吕宫【梁州第七】第十三

◎《牡丹亭·圆驾》曲谱(苏州中国昆曲博物馆藏)书影

句前可增二言二句，十四句后可增七言一句。

四、嫁接。截取若干支曲牌的某些乐句嫁接成新曲牌，称之为“集曲”，并命名以新的牌名，如【醉罗袍】，即由【醉罗歌】嫁接了【皂罗袍】而成。

五、肢解。指的是套数程式的打破。尤其在清代，太庞杂的套数已不合适观众口味，艺人演唱时，删削得非常厉害。故孔尚任作《桃花扇》时，在“凡例”中特作声明：

……优人删繁就简，只歌五六曲，往往去留弗当，辜作者之苦心，今于长折，止填八曲，短折或六或四，不令再删故也。

一出戏只填四至八支曲牌，这在“苏州派”李玉的作品中也是常见的。

上述诸种破律方式，表面上表现为文字的变革，其实受着昆曲音乐的制约。就如常见的南曲“集曲”，可集之曲（即被肢解的若干原始曲牌），必须符合以下条件：（一）笛色相同；（二）音域相近；（三）节奏（板眼速度）相同；（四）有共同的结音。因此集曲中必须有一支是主牌，被肢解的曲牌以该牌的宫调为归属。汤显祖破律曾使格律派瞠目结舌，并群起而攻之。但在清初，叶堂却不改动一字，完成了《玉茗堂四梦全谱》的订谱。他依靠的主要就是集曲。叶堂不仅在同宫调中嫁接曲牌，还截取不同宫调的曲牌进行嫁接。然而，无论怎样的“出宫犯调”，也不能不遵循上述四个游戏规则。



◆ 昆曲曲牌的临场形态



昆曲曲牌格律反映的是音乐的需求,但曲牌音乐在保证主旋律(主腔)不受扭曲和弱化的前提下,允许曲牌局部无律,例如允许曲牌某些字位可仄可平,某些韵位可韵可不韵,只要不破坏句式结构,又允许添加衬字,此外,一部分曲牌的句字还可以任意增损。因而曲牌完成填词,在进入场上时,并不能立即歌唱,还必须经过一个前期工序:订谱。

订谱本质上是对曲牌每个文字的乐化,通过订谱而形成宫谱,此时曲牌才能进入临场形态。

宫谱(指清宫谱)由牌体和工尺谱两部分组成。工尺谱乃是以“工”、“尺”等汉字作为音符的乐谱。相当于do、re、mi、fa、sol、la、si的工尺谱谱字分别是:上、尺、工、凡、六、五、乙。其低八度和高八度的谱字写法不同,如下表所列:

工尺谱的板式用“板”和“眼”表示。常用的板式有散板、一板一眼和一板三眼三种。散板只在乐句末尾击一“底板”表示停顿或休止,演唱时节奏比较自由。“散板”并不意味节奏的松散或随心所欲,所谓“形似散而神不散”(王德晖、徐沅澂《顾误录》),其乐音

中音区	谱字	上 尺 工 凡 六 五 乙
	读音	Sang ce gong fan liu wu yi
低音区	谱字	上 尺 工 凡 合 四 一
	变体	(上) 尺 (工) 凡 合 (四) 一
高音区	谱字	仕 𠂇 仁 𠂇 𠂇 伍 亿
	变体	上 尺 工 凡 六 五 乙

的长短、强弱、徐速,取决于歌唱的感情;“一板一眼”相当于简谱中的“二拍子”(2/4),第一拍为板,第二拍为眼。“一板三眼”相当于简谱中的四拍子(4/4),第一拍为板,后三拍分别为头眼、中眼和末眼。有板无眼称为“流水板”。昆曲板眼的符号和用途列表如下:

名 称		符 号	用 法
正板	头板	丶	与乐音同时发出
	腰板	亼	用于后半拍起唱
	底板	—	击于散板乐句句末
中眼	中眼	○	与乐音同时发出
	侧中眼	△	用于后半拍起唱
末眼	小眼	·	与乐音同时发出
	侧小眼	亼	用于后半拍起唱

曲牌的临场形态通过工尺谱记录下来并流传开去。《九宫大成南北词宫谱》和《纳书楹曲谱》是昆曲最为经典的清宫谱。《九宫大成》由乾隆年间宫廷乐官和民间艺人周祥钰、



◎纳书楹《牡丹亭全谱》乾隆时原刊本(苏州中国昆曲博物馆藏)
书影

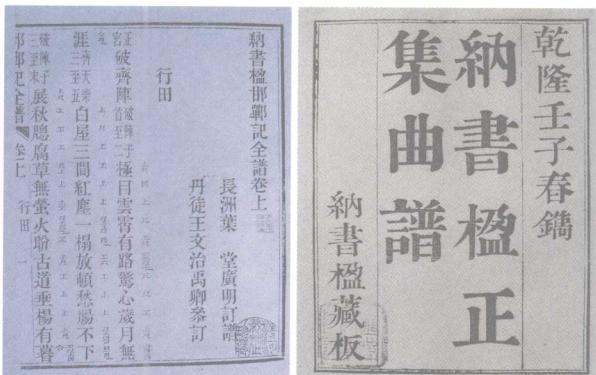
邹金生等审音，收入 4466 支乐曲，计五函八十卷。《纳书楹曲谱》由苏州叶堂编辑订谱，有正集、续集、补遗各四卷，外集二卷，另有《西厢记全谱》、《玉茗堂四梦全谱》，是我国民间刻印的第一部大型清宫曲谱。《纳书楹曲谱》只点正板和中眼，不点小眼，板式的简约，恰恰为后世演唱家提供了更多施展艺术才华的用武之地。近世的“俞派唱腔”直承了叶派唱口，俞粟庐、俞振飞以其卓越的唱腔成就，丰富了叶堂的板式内容。从这个意义上说，没有《纳书楹曲谱》也就没有了《粟庐曲谱》和《振飞曲谱》。

“戏宫”和“清宫”相对，“戏宫谱”则详载科白、工尺，实际上是一种备有曲谱的演出剧本。“清宫”宜于清唱，更讲究声律。“戏宫”偏重于演出，更偏重于观众口味，故同一出戏中的曲牌，“清宫”和“戏宫”的唱法和临场效果会有一定的差异。优秀的传奇剧本都有戏宫谱流传，正是靠着这些戏宫谱，昆剧才能在苏州发祥以后，传遍大江南北，成为全国性的大剧种。今天，尚留存于世的戏宫谱除了《西厢记曲谱》、《琵琶记曲谱》、《拜月亭

◎《粟庐曲谱》、《振飞曲谱》书影



◎《纳书楹曲谱》原刊本(苏州中国昆曲博物馆藏)书影



曲谱》、《荆钗记曲谱》、《长生殿曲谱》等整本大戏外，还有《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》、《六也曲谱》、《昆曲大全》、《昆曲粹存》、《昆曲集净》等折子戏曲谱二十余种。然而，无论清宫还是戏宫，都必须服从同一个歌唱规则，即：依字行腔。如果把剧作家填曲看成是一个“依腔行字”的过程，那么，一支曲牌只有经历了“依腔行字”和“依字行腔”的全过程，才有可能获得立体的审美价值。

“依字行腔”是曲牌最终的场上形态，这时歌唱者无法回避魏良辅“平上去入、逐一考究、务得中正”的考核。数百年来，曲家在演唱实践中创造了许多腔格，他们不仅仅专为博取美听，同时也圆满地体现了音符和字声之间的格律原则，以“字正腔圆”的最佳效果作为美学追求。兹举四种腔格来阐释“依腔行字”的要义：

啐腔。这是一种专用于上声字的腔格。上声，属于“高降”声调（专指昆曲舞台语音），给人一种由高而低，往而不返的直下感觉。在行腔中，上声字一般都处在较低的位置。运腔时，出字须冒调而起，通过上倚音作下行大跳行，然后进入本音。这也就是阴出阳收的唱



法,多半为了通过夸张“高降”的字声特征来强化声情,博取美听。例如《牡丹亭·游园》【醉扶归】中“艳晶晶花簪八宝填”的“宝”字,即作哱腔处理。

哱腔。这是应用于阳上声的腔格。阳上声腔格一般由先高后低的两个工尺(音符)组成。唱到较低音时,由嗓门暂时阻止气流通过,造成一种回吞感觉,从而强化了阳上声的字声特点。同时,哱腔通过有意吞没后面一个工尺的音尾,可避免行腔滞板而趋于生动,例如《牡丹亭·游园》【皂罗袍】中“雨丝风片”的“雨”字,即作哱腔处理。

豁腔。这是专用于去声字的腔格。去声属于“降升”调,其声调先高而低,然后又像豁出去的水一样,从最低点向较高处滑去。在出字时,于第一音后必有一度以上的上倚音出现,演唱时须作滑进而不能跳进。阴去声一般豁高一级,阳去声可豁高二级以上。例如《牡丹亭·惊梦》【尾声】中“困春心”的阴去声“困”字,同出【鲍老催】中“花台殿”中的阳去声“殿”字。豁腔正是抓住了字尾豁高的特点,形象地完成了自己的腔格。

顿腔。又名“断腔”。为南昆中入声字的常用腔格。因为入声短促收藏,所以演唱时“逢入必断”,从而体现了字声的要求。但是,顿腔的“断”,不同于一般突然休止,要求轻软,方能在无声之处,显出入声字的本色来。

清宫更讲究口法,是因为清宫“不借场上锣鼓之势”,只有鼓板笛笙伴奏;戏宫的乐队则有一定的规模,经魏良辅改革,昆曲乐队集打击乐、管乐、弦乐于一体。其任务除了给艺人演唱伴奏外,在某种特定的场景还担任环

境氛围的渲染，这时大抵以吹奏乐器为主并加入打击乐，演奏有乐无词的曲牌，称为“吹打曲牌”。昆剧的吹打曲牌除了南北曲曲调外，还吸收部分民间器乐曲调，也有一部分是昆剧中群场齐唱的剧曲，如【泣颜回】、【粉孩儿】等。吹打曲牌按曲牌性质，可分为宴乐、神乐、哀乐、喜乐、舞乐、军乐等几个大类。具体曲牌如【傍妆台】、【水底鱼】、【雁儿落】、【回回曲】、【小开门】、【大开门】、【山坡羊】、【寄生草】、【小拜门】、【春从天上来】等，约有数十种。

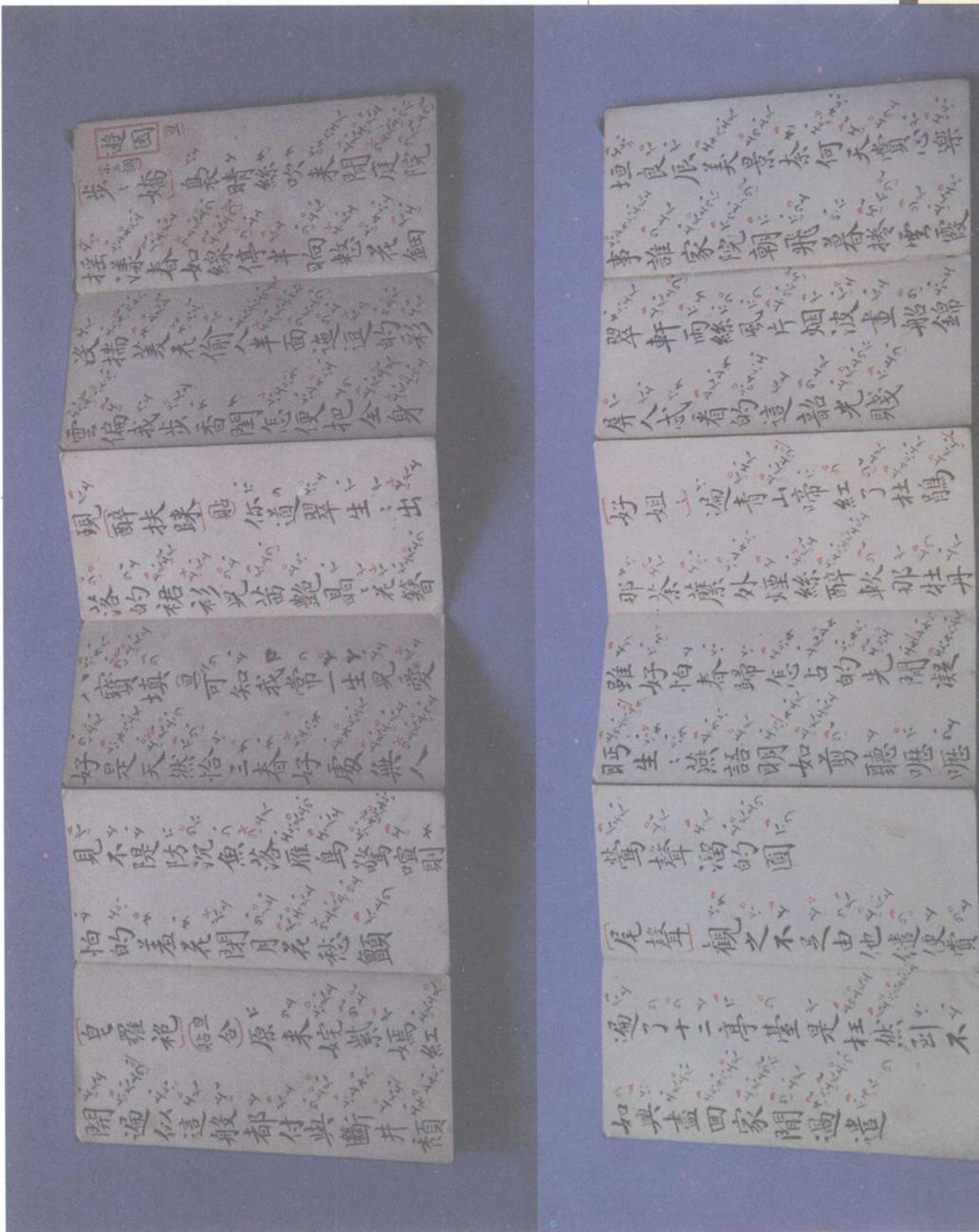
昆剧乐队俗称“场面”，不管清官还是戏官，只有伴奏加盟以后，才算真正进入了临场状态。

[南商调]【绕池游】

1=D (小工调)

(五旦唱) 梦回莺啭，
乱煞年光遍。人立小庭深
院。(六旦)炷尽沉烟，抛残绣线，
恁今春关情似去 年？

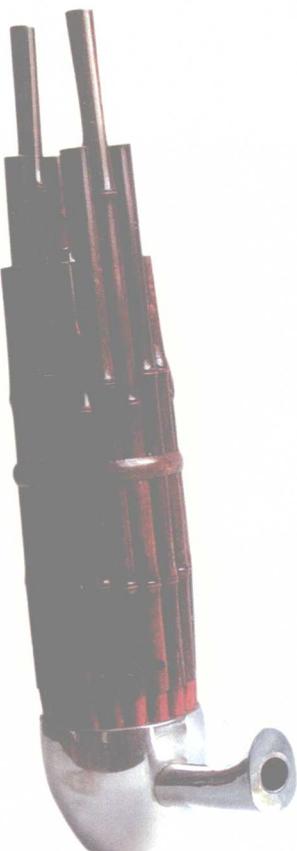
◎《牡丹亭·游园》的五线谱、简谱（部分）



◎《牡丹亭·游园》工尺谱折子
(苏州中国昆曲博物馆藏)



琵琶



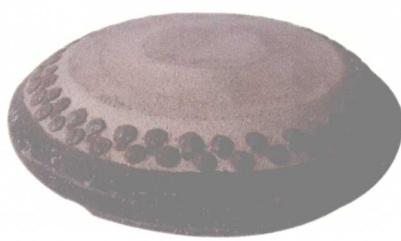
笙



单皮鼓



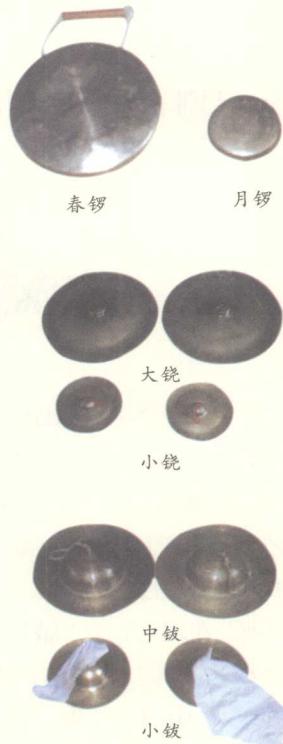
开道锣



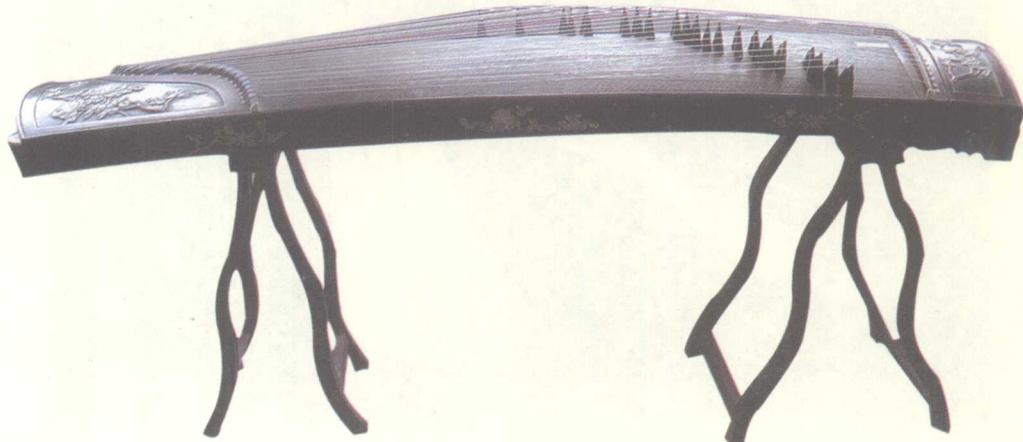
革面鼓(怀鼓)



阮



二胡



筝

◎昆曲演奏乐器(部分)

◆ 昆剧表演：程式与艺术



歌舞合一、唱做并重，是昆剧最为引人瞩目的表演风格，特别是一些以抒情见长的折子戏、独脚戏，几乎无句不歌，无句不舞。歌舞艺术的高下也是衡量昆剧艺人表演水平的主要标尺。在演出中，“歌”的形式是唱和念；“舞”的形式是“做”和“打”。唱、念、做、打是昆剧表演程式的四种分类，也是艺人必备的基本功，称之为“四功”。

◎李雪梅饰《牡丹亭》中杜丽娘





◎谷好好饰《昭君出塞》中王昭君



◎吴双饰《送京娘》中赵匡胤

艺人登台，一旦进入了戏剧的规定场景，唱、念、做、打就表现为不可分割的一个艺术综合整体。但在练功场上，唱、念、做、打乃是可以独立、分解的单项技术。故歌舞合一的昆剧表演，包括了技术和艺术两个层面。

就表演的技术层面而言，唱、念要求艺人有较好的歌喉和五音条件，故魏良辅在其著述《曲律》中，开宗明义告诫学曲者，如果“发口拗劣，尖粗沉郁”就应有自知之明，“勿枉费力”。魏良辅还提出了昆曲演唱的批评标准：“听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。”“吐字、板眼、过腔得宜”，也就是魏良辅

提出的所谓“三绝”境界，即：字清、腔纯、板正。至于昆剧中念白，虽不似唱词可以伴以音乐，但它的出字收韵、轻重缓急和唱字并无二致。明代曲家王骥德指出，念白“虽不是曲，却要美听”。昆剧念白也讲究平仄，要做到“情意宛转、音调铿锵”其实并非易事，“其难不下于曲”！（王骥德《曲律》）

然而，唱之“字清、腔纯、板正”和念之“美听”，尚没有超越唱念的技术层面，艺人在进入戏剧规定场景时，还必须提升唱、念的技术层面，使之进入艺术的范畴。观众在听戏的过程中，对于艺人优秀的天赋和苦练而成的唱念技术固然会击节赞赏，但他们不会因此而满足，因为他们进剧场决不单单为了欣赏艺人的技术，而更需要获取艺术的感染。

在石小梅主演的《桃花扇·题画》中，她所扮演的是复社名士侯方域，在兵荒马乱之时，侯生被迫与所爱的秦淮名妓李香君长时间分离。后来他终于回到南京，当他迫不及待地来到李香君住处时，只见人去楼空，李香君已经被强迫入宫去了。于是幻灭的悲哀压倒了他，他差一点昏过去，身子不得不斜倚在桌上，以一曲【倾杯玉芙蓉】宣泄情感，石小梅是如何寻找曲牌基调的？开头一句是“寻遍，立东风渐午天，那一去人难见”，她有意回避了哀痛欲绝、泣不成声的常规处理，开口就翻成高腔。于是，人们感受到的不仅仅是悲哀，更主要的是愤激。这是因为，曾在史可法帐下任过幕僚、富有正义感的复社文人侯方域，此时面临的不仅是“家亡”，同时又是“国破”。激越、悲怆的声腔，从一开始就能给观众以震撼！剧场效应证明了：那种国破家亡的深沉悲



痛的声情在这时得到了强化，并把它推到了一个更高的层次，于是，观众为之动容了。

石小梅的另一出戏《见娘》，在曲牌【江儿水】启唱前，剧中人王十朋因闻爱妻自杀身亡的消息而昏厥于地，他在母亲凄惨的呼唤中渐渐苏醒。此景此情，有点类似于《题画》中侯生乍闻李香君强选入宫后昏沉沉的不能自持。但侯生经历的主要是“人去楼空”的打击，“国破家亡”是这一事件强烈的社会、政治背景；王十朋听到的则是亡妻的噩耗。于是石小梅演唱【江儿水】时选择了一个与【倾杯玉芙蓉】截然相反的方法：出口极轻而声若游丝，着意表达王十朋悲痛欲绝的心情。开头一句曲词是这样的：

“一纸书亲附，啊呀我的妻吓！嗯……”

唱到“妻吓”的“吓”，表演上采取了跪步，音乐戛然而止。这一声“吓”，从丹田中迸

◎石小梅饰《桃花扇·题画》
中侯方城(右)

◎石小梅饰《荆钗记·见娘》中
王十朋(右)



发出来,与前面的轻声造成对照,从而可以碎人肺腑!此时感情的迸发可能对下面的演唱造成冲击,石小梅巧妙地通过接下来的一声“嗯”来加以控制和调节,并由此决定了以下整段唱腔的节奏与氛围。

与《题画》一样,《寻梦》也是著名的唱工戏。张继青、华文漪、王芳演的《寻梦》都细腻传神,情致动人,观众能追随着演员缠绵的声腔,进入那似曾相识的梦境。舞台上尽管空无一物,人们似乎能见其梦中情人和梦中情景。这种“入戏”的境界,显然已经超越和更新了“唱”的技术层面,体现了表演艺术家的艺术造诣。

昆剧中有许多以念白为主的折子戏,如《红梨记·醉皂》、《鲛绡记·写状》等。《醉皂》用的是扬州方言,别具一格;《鲛绡记·写状》由副、丑应工,全剧几乎没有唱句,乃是昆剧中的“话剧”,从而对艺人的念白口齿有很高的要求。又如《琵琶记·辞朝》中著名的“黄

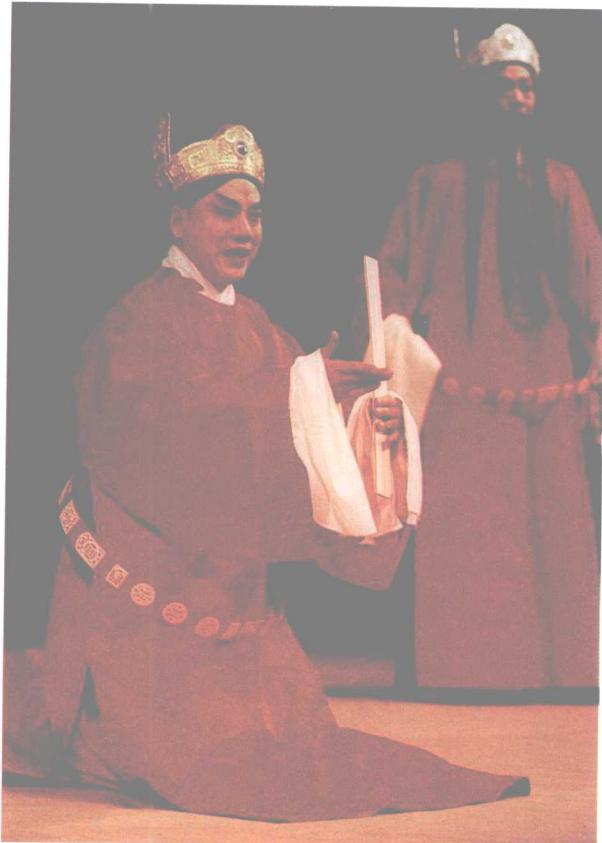
◎张继青饰《牡丹亭·寻梦》
中杜丽娘





◎王芳饰《牡丹亭·寻梦》中杜丽娘

◎赵文林饰《琵琶记·辞朝》中
蔡伯喈(左)



门赋”，是长达六百三十四字的大段独白，介绍宫廷早朝情景，特别能见艺人的白口功底。《中国戏曲志·江苏卷》对《辞朝》中的这段“黄门赋”的表演作了如下的叙述：

“黄门赋”叠字、排句很多，既无伴奏，亦无字谱，抑扬顿挫全靠演员掌握，首先要分清层次，再处理节奏变化。自报家门只须念得稳重缓慢，停顿后念：“早朝时分但见……”，由慢逐渐转快，有声有色地念出早朝景色，抒情、流畅。念“报道上林春晓”，要转慢，念出宫内宫外早朝时各种动态，并列的各宫各殿要一气呵成。停顿后再念左右列队军卫仪仗，



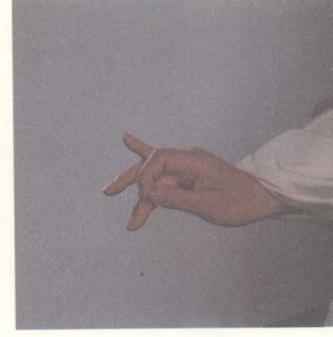
威严肃穆，似身临其境。“黄门赋”是一段念白技巧性要求很高的硬功戏。

和唱念相辅相成的是“做”和“打”，就“舞”的技术层面而言，它们包括了“五法”——手、眼、身、步、法——肢体的五种动作程式。其中“手”专指掌、拳、手指动作的形式规范，掌有掌式（如佛手掌），拳有拳式（如勒马拳），手有手式（如云手）、指式（如兰花指）等；“眼”专指眼神的应用程式，如羞眼、怒眼、惊眼、媚眼、醉眼、转眼等；“身”专指各种身段谱式，除了肢体动作，还包括利用服饰、道具形成的表演程式，如各种袖式、髯式、盔式、翎式、扇式、鞭式、帚式等；“步”专指各种步式，如各行当的台步、跪步、碎步、上下楼步、圆场以及一些特殊的步法如鬼步、鹤步、瘸步、蟹行步、雀步、矮子步、蝎子步、商羊步等。“法”强调的是意念和精神，各类技术程式还需要意念的统摄和精神的支撑，所谓形神兼备，缺乏精、气、神的形体动作显然不可能进入表演的艺术层面。

手、眼、身、步、法是“做”和“打”的基础。在戏剧的规定情景中，“五法”和“四功”一样，都必须超越其技术层面才能成为综合艺术的组成部分。例如《宝剑记·夜奔》全折六十多句唱词，几乎每句唱词都设计了身段动作，通过图解唱词表情达意成了《夜奔》表演的一大特色。著名北昆武生侯永奎人称“活林冲”，他以整套北曲【新水令】，配合翻身、劈叉、飞脚、旋子、卧鱼等一系列繁难的舞蹈身段，把林冲夜奔梁山途中那种忧郁、愤怒、惊恐、哀怨等极其复杂的感情变化，与带着情感色彩的景色，表达得层次分明、淋漓尽致。



◎昆剧兰花指(表演者:王芳)



侯永奎在另一出名剧《刀会》的表演中，人物关羽闭眼的时间多于睁眼。闭眼（只露一线微光），这种独一无二的艺术处理，赋予了关羽神一般的庄重与肃穆，不仅如此，在他睁开眼来时，由于闭眼的衬托，就显得光芒四射，犀利闪烁，配上五绺长髯的程式动作，关羽的威武、神勇和机智便栩栩如生，摄人心魄，关羽独特的用眼程式帮助了人物气质的塑造。

◎侯永奎饰《宝剑记·夜奔》中林冲



又如《义侠记·游街》中的武大郎以步式著称。因武大郎是侏儒，艺人把双腿蜷缩在裙内做各种动作，借此来模仿武大身形，俗称“蜘蛛形”、“矮子步”。剧中还为武大郎安排了一套“矮子拳”——包括矮飞脚、矮虎跳以及双抖袖、双折袖等特殊身段，以丑角的行当表演了滑稽与幽默，刻画了人物形象。江苏省昆剧院名丑张寄蝶即以《游街》一折饮誉，且



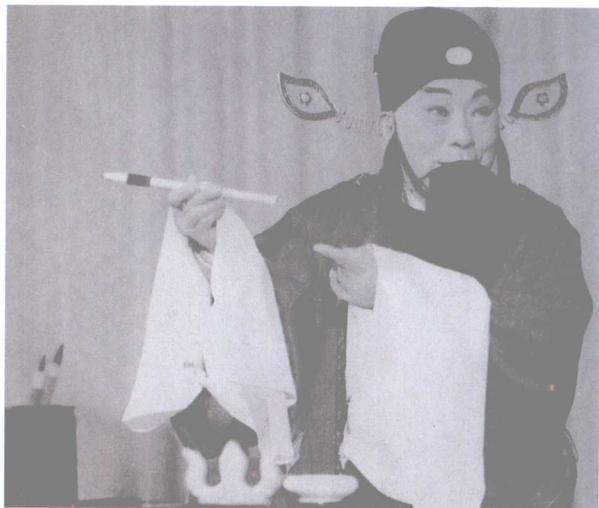
荣获了戏剧梅花奖。

周传瑛先生谈及他在《惊鸿记·吟诗脱靴》(即《太白醉写》)中饰演李白时,总结了六个“三”,即:三醉、三态、三咏、三呼、三辱、三笑。所谓“三醉”是把李白的醉态分为初醉、中醉、大醉三个层次;“三态”指步、眼、身的基本姿式,“三咏”指填咏三首【清平调】的不同表演方式;“三呼”是三次直呼高力士大名时力度的把握;“三辱”也是针对高力士,令他磨墨、拂纸、扶归翰林院,并为李白脱靴;“三笑”是对李白在《醉写》中二十余次笑声内涵的归类:一是自嘲的笑,二是对高力士讥讽的笑,三是与高力士交锋后发出的胜利的笑(周传瑛《昆剧生涯六十年》)。俞振飞先生也在《太白醉写》中饰演过李白,他在形体动作上则突出了李白“眼皮渐渐的沉”,腿弯“渐渐的软”这两个特点(《俞振飞艺术

◎《刀会》剧照

侯少奎——关 羽
周万江——周 仓

◎俞振飞饰《太白醉写》中李太白



◎蔡正仁饰《太白醉写》中李太白，
刘异龙饰高力士



论集》)。然而,饰演李白,无论周传瑛还是俞振飞,他们竭尽全力描摹李白醉态,无非只是为了借助李白酒醉以后的手、眼、身、步、法,完成李白的性格塑造,并在塑造性格的过程中,通过李白对权贵的傲视,对帝王沉湎酒色的嘲笑讥讽,使蕴含在剧中的固有思想光芒熠熠闪耀,从而使演员的“做”进入了艺术的高境界。



昆剧进入清代以后，在与“花部”的激烈竞争中，形成了自己的武戏系统。昆剧的武戏演出，满台刀光剑影，有时艺人还以“打出手”来描述战斗的激烈。这些武戏要求演员具备较高的腰腿基本功，如下腰、小翻、踢腿、撕腿、各种跟斗，还要求演员具备娴熟地操耍十八般兵器的“把子功”。但“战斗”无论怎样激烈，战斗场面无不是动作程式的组合，以“舞蹈化”为目标，给观众以美的享受。同样，武打作为“舞”的组成部分，也参与人物性格塑造。一味为打而打，游离人物情景，则艺人无论基本功多么过硬、扎实，表演只会悬浮于肤浅的技术层面。

◆ 昆剧表演理论



魏良辅的《曲律》伴随着昆曲的诞生而问世，这是有关昆剧表演的第一部理论著述。但《曲律》仅仅局限于演唱的技术性阐述，昆剧表演得到较高层次的理性观照，是在明中叶《牡丹亭》问世以后，《牡丹亭》作者汤显祖也就是昆剧表演理论真正的奠基人。

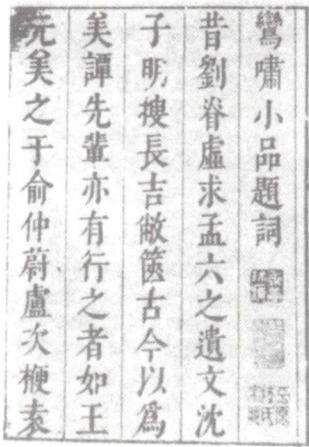
汤显祖开创的“临川派”被后人称为“言情派”。“情”是汤显祖剧本文学创作思想的核心，也是他关于舞台二度创造思想的出发点。汤显祖把“言情”作为舞台上艺人表演创造的一个根本特征提出来，从而奠定了中国昆剧表演理论的基石。

汤显祖对于舞台二度创作最卓越的理论贡献，在于他指出了体验角色情感对于艺人进行成功表演的决定意义。他认为艺人只有在舞台上自觉地流露出角色真实的内心感情，才有可能使观众在观赏中进入忘我的境界。先有了“舞蹈者不知情之所自来”，而后才会出现“赏叹者不知神之所自止”（汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》），这是汤显祖为艺人舞台表演提出的最高艺术标准。汤显祖认为要准确体验角色的情感，艺人对于剧本必须想方设法“博解其词而通领其意”。他同



时指出了艺人准确揣摩角色，光靠“博解”“通领”这些临场前的准备是远远不够的，艺人的真正功夫是在戏外，这就是“为旦者常作女想，为男者常欲如其人”。“作女想”、“如其人”恰如冰冻三尺，绝非一日之寒。故艺人在平时，就应该做到：“动则观天地人鬼世器之变，静则思之”（同上）。这也就是说，只有留心于生活中一切事态变化，并勤于思索，才能深刻理解生活，生活的经验也才能化成艺术因子而积淀于内心。因而艺人在舞台上塑造人物，不仅要依靠临场的揣摩，更重要的是依靠日积月累的生活底蕴，也只有凭借深厚的生活底蕴，他才能真正地“作女想”或“如其人”。当艺人准确地体验到了角色的情感，他才有可能通过形体、歌喉去感染、打动观众。那种“微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存”（同上）——无声但有所闻，连无形的哲理仿佛也能为人所见的微妙的艺术至境，只能是艺人的内心体验与卓越的外部表演技巧高度结合的产物，而艺人一旦进入这种微妙的至境，他所熟练掌握的表演程式也便获得了鲜活的生命。

汤显祖没有给我们留下有关表演艺术的专门论著，他的论述仅散见于他生前的书信以及《牡丹亭题记》、《宜黄县戏神清源师庙记》等为数不多的著述之中。但他的艺人为“言情”而登场的见解，直接切入了戏曲二度创作的根蒂，这和汤显祖以前的戏曲表演理论家只局限于唱念技巧的具体讨论相比，便是一种突破。“言情”既是戏剧创作的任务，也是舞台表演的任务，作为一种理论的基础，以后各代的戏曲表演理论家大都在这个阶石



◎潘之恒《莺嘴小品》，明崇祯元年（1628）刻本书影

上起步甚至一直影响到近现代的戏曲表演理论。

比汤显祖略小几岁的潘之恒（1556—1622），曾借汤显祖的名著《牡丹亭》中的主人公对“情”进行了阐说。他认为艺人要演好杜丽娘、柳梦梅，就必须把握杜丽娘、柳梦梅的真情：“杜之情，痴而幻；柳之情，痴而荡。一以梦为真，一以生为真。唯其情真，而幻、荡将何所不至矣。”这种真情的把握，自然离不开艺人对角色内在的“情痴”境界的体验：“能痴者而后能写其情。”所谓“写其情”，即是艺人内心体验通过唱念等艺技表演而外化。他在《莺嘴小品》为表演艺术总结的五个环节“度、思、步、呼、叹”，指的其实就是艺人对于人物分寸、情感逻辑、形态以及语气的正确把握，无一不是为“言情”服务的。显然，潘之恒在这里充分肯定了汤显祖的情感的内在体验是艺人外化表达的基础这一著名论断。

昆剧的表演理论到了清代得到了长足的发展，清代昆剧理论家对于艺人内心的情感体验外化的过程有了进一步的认识：表演艺术总是拒绝直接模仿生活，即拒绝再现生活。“情”的表露必须经历一个中介——表演程式从技术层面向艺术层面的转化。生活的真也只能通过这种技术向艺术的转化才能表现于写意的舞台。清代乾隆嘉庆年间的理论著作《梨园原》（原名《明心鉴》）中列举了“辨八形”、“分四状”、“眼先引”、“头微晃”、“步宜稳”、“手为势”、“镜中影”、“无虚日”作为八种艺人必须掌握的身段法则，称之为“身段八要”。最可贵的是著者令人信服地指出，艺人“分四状”，并在表现“声欢”、



吳下吳永嘉本
明心鑑釋卷之三

西二月吉旦二日

名曰明心鑑。鑑美淳厚，細端詳，却飛塵處，歲時光漸覺。高貴廣，窮究白中道理，揣摩曲內文章，便將開目作參究。比古人模樣，果更簡明易曉，良哉！看鑑，應聲酸算。浪南行，觀花悵心，狀陽惱；照鏡道美人，鼓掌稱揚。柰前多病愛良方，今日署知除恙。

明心鑑

釋卷

一瑞鶴山房



◎《梨园原》，原名《明心鉴》，北京大学图书馆藏吴永嘉本《明心鉴》书影

“声恨”、“声悲”、“声竭”这“四状”的时候，要有成竹在胸，所谓“各声虽皆从口出，若无心中意，万不能切也”。

声欢：降气、白宽、心中笑。

声恨：提气、白急、心中燥。

声悲：噎气、白硬、心中悼。

声竭：吸气、白缓、心中恼。

这些见解实际上揭示了昆剧表演程式超越技术层面的具体要领，即：将内心体验到的情感外化为表演程式的要领。二者完美结合，才能达到表演艺术的至境。事实也正是如此，称职的艺人，总是力求赋予表演程式以活泼的情感生命，而决不会单纯地表演程式。于是昆剧创立的以舞蹈化了的虚拟程式动作表达角色内心情感世界的独特的表演方法，已被《梨园原》剖析得十分明了。

从提升表演程式的技术层面出发，古代的表演理论家对昆剧的导演理论也有了新的感悟。例如明代潘之恒就认为艺人只有更精确地把握剧本才能赋予表演程式以生命。他提到对艺人必须“先以名士训其义，继以词人合其调，复以能士标其式”，这等于是通过“说戏”帮助艺人找到感觉，然后通过技导协助艺人向表演的最高艺术层面靠拢。明末冯梦龙在《墨憨斋定本传奇》中，对登场演员作了许多重要的表演提示，这可以称得上是我国较早的导演案头工作了。明代的戏曲导演实践是“演员为中心”的演出格局的产物，那些朴素的导演理论原是场上（表演）理论的合乎逻辑的派生，我们同样可以在汤显祖那里找到它的源头。因为实际上，这就是汤显祖要求艺人“博解其词而通领其意”的具体化。

清代昆曲理论家李渔通过《闲情偶寄》集词曲、表演、导演、舞台美术、教学理论之大成，筑起了昆剧理论体系的大厦。李渔对“言情”的认识和分析，可谓鞭辟入里、幽邃透彻。试以《琵琶记·赏月》为例，他认为“此折之妙，全在共对月光，各谈心事，曲既分唱，身段即可分做”，天上仅一月，但牛氏有牛氏之月，蔡伯喈有蔡伯喈之月。牛氏因嫁了蔡伯喈心满意足，而蔡伯喈因已有妻室在乡，且家乡正在遭受饥荒，心中极度惶恐不安。二人各有各的心事，正由于情各有异，从而形成了不同的唱法和表演身段，“是清淡之内，原有波澜”。李渔对当时的“导演”把此折的重头曲牌【念奴娇序】处理成生、旦、净、末、丑的合唱大为不满，“混作同场”，“情”就不见了，“情”的丢失，艺人必然“无可旋其志”，故戏无冷热，“只怕不合情”，而传奇之妙，就妙在入情。故他要求艺人“于演剧之际，只作家内想，勿作场上观”。在这里，李渔显然直承了汤显祖“为旦者常作女想，为男者常欲如其人”的表演思想。然而李渔同时又深化了自己的观点。他指出，体验角色的目的并不是为了把自己



◎李渔《闲情偶寄》(《笠翁一家言全集》本)书影



变成角色，而仅仅是为了“施其态”——场上之态。李渔对昆剧表演理论的又一大贡献，是他发现并总结了艺人的“场上之态”和生活中的“自然之态”的联系与差别。自然之态，能使艺人把人物当日的神情“活现于氍毹之上”，而“场上之态”是一种类乎自然神情的“酷肖”艺术。艺人一旦把观众请入戏境，观众既能和剧中人物同呼吸共命运，又能随时使自己和戏境保持距离，这也就是说，艺人的“场上之态”能使观众身临其境地观赏艺术，而又能始终保持一种冷静的心态，在介入舞台上发生的所有过程的同时，以自己观众的身份对表演作出“点头称赞、拍手高扬”等客观评价。演员与观众的若即若离，导致观众对戏境的忽进忽出，从而将“内心体验”与“间离效果”高度结合起来。

从昆剧问世以来，昆剧这座严谨的理论体系大厦的营建过程中，历代的构造者纷纷匠心独运，务使其上下左右、前后里外都紧绕一个核心——表演程式技术层面的充分提升。而王骥德提出的“出之贵实、用之贵虚”（王骥德《曲律》），即以体验与写意相结合的方式真实地表现充盈在艺人内心的情感，是表演程式技术层面向艺术层面充分提升的不可替代的手段。

◆ 昆剧脚色行当



行当是戏曲表演团体中演职人员专业分工的类别，有表演行当、伴奏行当，也有后台诸行当。后台行当执掌戏衣、砌末（道具）等，在戏班中也有严密的分工。乐队俗称“场面”，包括司鼓、司笛、琴师以及笙、箫、唢呐、三弦、锣鼓、铙钹等伴奏行当，各司其职。旧时戏班演奏员常是多面手，一人要兼多种乐器伴奏，场面只设六人，故又称为“六场”。

表演行当最为复杂，称为“脚色行当”，又称“角色行当”，古称“部色”，业内称为“家门”、“角色家门”。脚色行当以其表演程式化的美学特征来体现人物形象的自然属性和社会属性，昆剧诞生之初，家门格局基本上沿袭了南戏的旧制，分生、旦、外、贴、丑、净、末七色。明徐渭《南词叙录》对以上七色行当的命名曾作过这样的解释：

生：即男子之称。史有董生、鲁生，乐府有刘生之属。

旦：宋伎上场，皆以乐器之类置篮中，担之以出，号曰“花担”。今陕西犹然，后省文为“旦”。

外：生之外又一生也，或谓之“小生”。

贴：旦之外贴一旦也。



丑：以墨粉涂面，其形甚醜，今省文作“丑”。

净：此字不可解。或曰：“其面不净，故反言之。”予意即古“参军”二字，合而讹之耳。

末：优中之少者为之，故居其末。古谓之“苍鹘”，言能击物也。北剧不然，生曰“末泥”，亦曰“正末”，外曰“孛老”，末曰“外”。

明万历年间，王骥德在《曲律》中提到部色（家门）有十一色，代表了晚明昆剧的脚色行当格局：

今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人，或十一人，与古小异。

王骥德对行当的命名，另有一说：

曲贵熟而曰“生”，妇宜夜而曰“旦”，末先出（指副末开场——作者注）而曰“末”，净喧闹而曰“净”，反言之也。其贴则旦之佐，丑则净之副，外则末之余，明矣。

清代李斗在《扬州画舫录》中谈及昆剧行当，比晚明又有所增：

梨园以副末开场，为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色。打诨一人，谓之杂，此“江湖十二脚色”。

近代昆剧家门随着艺人的专业分工更趋细密，派生为二十个家门。这二十个家门分别是：大官生、小官生、巾生、穷生、雉尾生、老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、大面、白面、邋遢白面，老生、副末、外、小丑、副丑和杂。能代表戏班艺术水平、体现演出质量的四个家门称为“四庭柱”，分别是：大面、老生、官生、

正旦。但通常戏班须有十个家门——净（包括正净、大面和副净）、官生、巾生、老生、副末、正旦、五旦、六旦、副丑、小丑方可演出。

家门派生过细是舞台演出专业分工的需要，在演出过程中，由于表演程式的积累，迫使艺人更加专业化，从而以更多彩、更生动的手段塑造人物。但角色家门的细化，并没有超越脚色行当的总体格局，即生、旦、净、丑四大类。其中“生”行，原来泛指男性角色，由于“小生”一行在昆剧表演中的举足轻重，渐渐与老生分立，因此，昆剧中的生行只指小生，而老生俗称“末”，包括老生、外、副末。因而，昆剧的脚色行当严格地讲，是生、旦、净、末、丑五个大类。

所谓二十个家门，是由生、旦、净、末、丑派生而成，如下表所示：

家门大类	家门分支	别 称	兼 行
生 (小生)	大官生	大冠生	
	小官生	小冠生、纱帽生	
	巾生	扇子生、儒生	
	穷生	鞋皮生、苦生、黑衣生	
	雉尾生	翎子生、鸡毛生	
旦	老旦	当家旦、一旦	
	正旦	二旦	
	作旦	娃娃旦、娃娃生、三旦	
	四旦	刺杀旦、刺旦	刀马旦
	五旦	小旦、闺门旦	刀马旦
	六旦	贴旦、花旦、快乐旦、活泼旦	武旦
净	大面	正净、大净、大花面、大花脸	红面、黑面、金面
	白面	副净	帮开白面、丑旦
	邋遢白面		
末	老生	老外	鞋皮老生、武老生
	外	冲末	
	副末		
丑	小丑	小净、三面、小花面、小花脸	丑旦
	副丑	副、中净、副净、二面、二花脸、冷二面	丑旦
杂		龙套	耳朵旦
		宫女	零碎、搭头



从明代徐渭《南词叙录》的行当七色，王骥德《曲律》的十一色，至清代李斗《扬州画舫录》的“江湖十二脚色”都没有武行。可见，昆剧从问世以后长达二百多年的时间里，并没有发展自己的武戏系统。近代昆剧虽然有了武旦、武生家门，也并没有机会成为独立的家门。昆剧的武戏系统是在清中叶和“花部”激烈的竞争中发展起来的，一些武戏直接移植搬演“花部”剧目，属于本剧种的武戏其实并没有得到充分发育。因而武旦（包括刀马旦）只属于四旦、六旦乃至五旦的一个更细的家门分支而已，而武生也由小生和老生应工，由此派生出“武小生”和“武老生”这样的细家门。

◆ 昆剧家门的“看家戏”



昆剧的每个家门都有自己的代表剧目，即所谓的“看家戏”。“看家戏”常常集中了本家门的典型的表演程式精华，成为了应工艺人的必修剧目，甚至是艺童的启蒙教材。当代最常见的几十出传世折子戏，大多数就是各家门的“看家”经典，而成为了中国戏曲文化的瑰宝。

昆剧武行系统未能充分发育，和昆剧声腔音乐的宛转柔媚有关。昆剧一步三叹的音乐风格造成了生、旦戏的发展优势。如“生”行，昆剧单指青年男子。这一人群中，又分为当官的（官生）与不当官的，不当官的又分书生（巾生）与特别穷困潦倒的书生（穷生），而“官生”又再分蘖成大官生和小官生，他们各自拥有丰富的表演程式。家门的细化，有力推动了不同的表演风格的确立，有利于艺人在塑造人物过程中的性格把握。

大官生，是专门表现帝王或权尊位贵的官家或仙家。小生行当一般不戴髯口，惟官生中的帝王和仙家例外，如《长生殿》中的唐明皇，《铁冠图》中的崇祯帝，《邯郸记》中的吕洞宾均戴黑三，是为突出二帝的持重与恢宏气度和吕洞宾的仙风道骨。《惊鸿记》中的李



白也以大官生应工。前面提到了周传瑛在《惊鸿记·吟诗脱靴》中饰演李白，并总结六个“三”——三醉、三态、三咏、三呼、三辱、三笑，即组合了大官生的表演程式，在塑造李白狂放不羁的谪仙性格时发挥了独特的表现功能。至于《千忠戮·惨睹》建文帝戴“一字”，是在写照这位帝王的流亡生涯。

与大官生不同，小官生回到了凡间，专门表现风流蕴藉、春风得意的青年新贵。因头戴乌纱帽而又称“纱帽生”。如《荆钗记》中的王十朋、《白罗衫》中的徐继祖、《金雀记》中的潘岳、《贩马记》中的赵宠等。此类角色的



◎俞振飞饰《长生殿》中唐明皇

◎俞振飞饰《贩马记》中赵宠，
黄曼芸饰李桂枝

◎石小梅饰《白罗衫·看状》中徐

继祖



◎李公律饰《牡丹亭·拾画》中柳梦梅



表演要求儒雅飘逸,动作幅度、假声运用均显示了小官生这一角色家门更为年轻的年龄层次。

巾生,因头戴方巾或必正巾(又称“桥梁巾”)而得名,又因手持折扇被称为“扇子生”,表演儒雅风流,注重书卷气。所谓“琴棋书画”是专指巾生的四出看家戏,它们分别是:《玉簪记·琴挑》(潘必正)、《西厢记·着棋》(张君瑞)、《西楼记·拆书》(于叔夜)、《牡丹亭·拾画》(柳梦梅)。《牡丹亭·拾画》是一出由巾生一演到底的独脚戏。柳梦梅进园拾画,情节简单,且台上空旷无物,演员必须通过表演把空荡荡的舞台填满。例如柳生走到花园门口,念道:“好个葱翠篱门,可惜倒了半架,待我挨身而进。”这时演员侧身,先迈左腿,以右手水袖护头,再迈右腿,以左手水袖护头,逼真地表现了门架半倒,墙泥剥落的景状。进园唱:“则见风月暗消磨”,其时双手拎起褶子,配以优美的小踏步,唱到“因何蝴蝶门儿落合”时,把反搭到双臂上的水袖甩落,以走“之”字步表示羊肠曲径;以袖拂衣

◎石小梅饰《桃花扇》中侯方域,
徐昀秀饰李香君





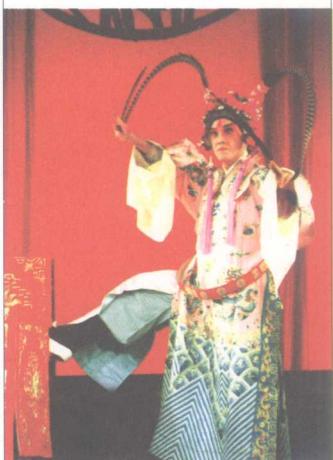
表示身沾花瓣草屑……总之，演员运用了许多潇洒飘逸的巾生身段程式，使摹景状物达到了惟妙惟肖的境界，观众随着演员的表演能感受到一座偌大的荒园，并与人物一起深入，不觉寂寞、冷场。

穷生，用以表现落魄书生，他必定衣衫褴褛，有些角色还须拖着鞋皮上场，以示其潦倒穷愁。与其拖鞋皮适应，其步法须作“移步”式，念唱含悲声，但身段动作还须从寒酸中透出儒生风度。昆剧有“三双拖鞋皮”的俗谚，是专指《绣襦记》中的郑元和、《彩楼记》中的吕蒙正和《永团圆》中的蔡文英。



◎张军饰《评雪辨踪》中吕蒙正，
沈昳丽饰刘月娥

◎屈斌斌饰《连环记·小宴》中
吕布



雉尾生，多扮演雄姿英发的青年将领，以帽盔插雉尾（俗称“野鸡毛”）得名。身段舒展而刚健，且常以翎子舞来表现心情，这一家门要求演员有较高的文武功底。《连环记·掷戟》是一出著名的由翎子生应工的折子戏。剧演吕布中了王允的连环计，因所爱的貂蝉为



◎计镇华饰《长生殿·弹词》中
李龟年

董卓所夺而与董反目成仇。此折吕布通过舞戟、耍翎表达人物焦躁与忿恨，特别在掷戟前，他双手掏翎，用牙咬住，左脚把戟踢起，左手接戟，右手按戟，这一套翎子生的程式动作，干净、利落、美观，为刺董作了充分的氛围铺垫。《连环记》中的吕布和《西川图》中的周瑜、《白兔记》中的咬脐郎，是这一家门的代表角色，被合称为昆剧的“三副野鸡毛”。

南戏的生行既为昆剧小生所独占，原属生行的其他男性角色就另外命名为“末”，包括了老生、外和副末三个家门。老生专扮演有一定资历或地位的中年男性，多挂黑三或花三，表演讲究深沉端庄，且唱做并重；外是老年角色家门，戴白满或花满，多为正面形象，唱念要求苍劲浑厚，身段庄重肃穆；副末是末中副角，在剧中一般担任配角，多为院子、家奴等，只有少数角色如《西川图》诸葛亮，《单刀会》鲁肃，《浣纱记》文种等，他们具有较高的社会地位，也由副末应工。这类角色虽为副末，却常取老生表演程式。

末行的看家戏，老生如《连环计》王允，《满床笏》郭子仪，《牧羊记》苏武，《烂柯山》朱买臣，《长生殿》李龟年等；外如《浣纱记》伍员，《千忠戮》方孝孺，《寻亲记》范仲淹，《千金记》萧何等；副末如《白罗衫》奶公，《九莲灯》富奴，《荆钗记》李成等。另有所谓的“三赋、三法场、三扁担”之说。“三赋”指《西川图·三闯》中诸葛亮的《辕门赋》、《琵琶记·辞朝》中黄门官的《黄门赋》和《单刀会·刀会》中鲁肃的《荆州赋》，均为独白，须有较高的念功。“三法场”指《鸣凤记·写本·斩杨》、《邯郸梦·云阳法场》和《寻



◎侯少奎饰《风云会·送京》中
赵匡胤，洪雪飞饰京娘



亲记·出罪府场》，以唱见功力。“三扁担”指《渔樵记·北樵》、《千忠戮·惨睹》、《射红灯·探庄》。这三出戏都用扁担做道具，是老生家门中的做工戏。而唱、做俱重的老生戏莫过于《宝剑记》中的《夜奔》。《夜奔》和旦行中同样以唱做为重的《孽海记·思凡》齐名，场上有“女怕《思凡》，男怕《夜奔》”之谚。但《夜奔》中的老生要有扎实的武功底子，因而又划归于细家门“武老生”。

如果说昆剧小生是青年儒生的家门，末是中老年男性的家门，那么，“旦”的自然与社会属性要广泛得多，它既不受年龄限制，又不受人物社会地位约束，旦行是包括全部女性的家门。它的表演程式的分行标准，一按年龄分为老旦、小旦、作旦；二按婚姻状态，如正

◎陶红珍饰《朱买臣休妻》中崔氏，杨晓勇饰朱买臣





◎龚继香饰《钗钏记》中皇甫夫人，
陶红珍饰芸香

旦一般为已婚，五旦为未婚；三按家庭地位，如六旦多是丫鬟；另外尚有以武业分行的，如武旦、刀马旦、刺杀旦等。

昆剧的所谓“一门九娘”是指旦家门的九出代表角色：赵五娘（正旦）、李三娘（正旦）、杜丽娘（五旦）、京娘（五旦）、白娘娘（五旦）、雪艳娘（四旦）、红娘（六旦）、赵翠娘（六旦）、美娘（六旦）；这里包括了正旦、五旦、六旦与四旦，独缺老旦。事实上昆剧以老旦为主角的戏并不很丰富，著名的如《刺字》中的岳母、《别母》中的周母、《见娘》中的王母是老旦家门的看家戏，俗称“三母戏”。

正旦，在昆剧中多扮演受苦而贞烈的中青年已婚女子，以唱为主，故要求嗓音宽厚洪亮，能抒发激越之情，表演庄重深沉。这也只是一般行当的程式规律，为了塑造人物，昆剧



家门之间也常常需要模糊行当界限,如《烂柯山·痴梦》为了表现一个不同寻常的梦境,就吸收了贴旦、四旦甚至老生、鞋皮生的表演程式,正旦戏中反而独树一帜,从而也能成为正旦的看家戏。

《痴梦》演崔

氏在逼朱买臣休妻、改嫁张木匠后,忽闻前夫做了会稽太守,不禁心潮难平。于是她痴迷地做了一个只有正旦才有可能做的梦。剧中人物以跨越家门的表演程式来表达她的内心世界,有喜、有愧、有悲、有悔种种复杂的感情。著名表演艺术家张继青的表演别出心裁,她运用一阵阵痴笑来宣泄剧中人的情感。张继青扮演《痴梦》中崔氏,前后有过六次笑声,有着不同的潜台词。如初闻朱买臣高中授官时发出了一种情不自禁的本真的笑,随着心潮的起落,她即以笑声表达了对自己高度的蔑视、极端的悔恨,有时还发出了对前景充满幻想的笑。当梦醒发现四周依旧是“破壁残灯零碎月”时,她凄凉地以手指月,在啜泣中下场,从而完成了一个正旦角色从内外形象塑造。正旦中俗有“两件半红衣裳”之谚。正旦因穿黑褶子而被称为“青衣”,穿“红衣裳”(指红帔)的正旦,并不多见,一是《琵琶记·称庆》中的赵五娘,二是《风筝误·后亲》



◎张继青饰《朱买臣休妻》中崔氏



◎王芳饰《长生殿》中杨贵妃



中的柳夫人。所谓“半件红衣裳”正是指《痴梦》中的崔氏，她只是在梦中穿了一会儿红帔，故只算“半件”。

与正旦家门不同，五旦局限于未婚少女，在爱情剧中又多为女主角，且无论贫富，都笼罩在礼教之下，表演既妩媚多姿，又含蓄蕴藉。如《牡丹亭》杜丽娘、《南西厢》崔莺莺、《幽闺记》王瑞兰、《风筝误》詹淑娟、《玉簪记》陈妙常、《西楼记》穆素徽、《绣襦记》李亚仙、《紫钗记》霍小玉等；一些王妃、公主也常以五旦应工，如《浣纱记》西施、《长生殿》杨玉环、《南柯记》金枝公主等。然而无论是大家闺秀，还是小家碧玉，又无论命运如何坎坷，随着剧终前的“大团圆”，她们几乎都有机会穿戴“红衣裳”（凤冠霞帔）。

六旦古称“贴旦”。徐渭称南戏贴旦是“旦之外贴一且”之意。可见贴旦是旦的副角。六旦和贴旦有着概念上的某些差别。大凡六旦已成为丫鬟的专门行当，在家庭中一般地位低微，然而活泼伶俐、机智勇敢。虽说“小苗条吃的是夫人杖”，但她们常常是女主人小姐的知心。著名的六旦角色如：《南西厢》红娘、《牡丹亭》春香、《衣珠记》荷珠、《翡翠园》赵翠儿等。六旦一般虽然也可以称做贴旦，但贴旦的概念更为宽泛。如同一剧中有两个旦角，次要的旦角即称为贴旦，如《琵琶



◎陶红珍饰《钗钏记》中芸香



◎吕佳饰《西厢记·佳期》中红娘

记》中赵五娘为正旦，丞相之女牛氏即由贴旦应工，其表演风格便不是一般意义上的丫鬟角色了。

《牡丹亭·闹学》是六旦的看家戏。在同出中，杜丽娘尽管内心世界十分复杂，她的谈吐与举止，却须表现出五旦的端庄文静。作为六旦的春香却完全不同，她在听课时尽做小动作，或把书卷成筒状窥视先生，或用汗巾掩耳，作骑马状，甚至提出要“出恭”。春香和杜丽娘一样，对于封建礼教的束缚有着强烈的抵制意愿，然而春香的不同，在于通过六旦的表演程式，刻画了她那种与杜丽娘完全不同的活泼爽直、天真无邪的个性。

四旦，在旦行中是比较特殊的家门。常扮演刺奸复仇的女刺客，或淫荡凶狠又最终被人所杀的女性。此外如《狮吼记》中的悍妇柳氏、《蝴蝶梦·劈棺》中的田氏、《西游记·借扇》中的铁扇公主也由四旦应工，要求演员有较扎实的武功基础。著名的刺旦看家戏俗称“三刺三杀”。“三刺”系《渔家乐·刺梁》、



◎张静娴饰《铁冠图·刺虎》中
费贞娥



《一捧雪·刺汤》、《铁冠图·刺虎》；“三杀”是《义侠记·杀嫂》、《水浒记·杀惜》、《翠屏山·杀山》。而其中的《铁冠图·刺虎》剧演宫

◎丁芸饰《扈家庄》中扈三娘



女费贞娥冒充公主，在与闯王大将一只虎完婚洞房之际，刺死一只虎，然后自刎的情节。在表演上，刺杀旦动作偏于刚劲，但因为费贞娥冒充的是公主，又要求她兼备有五旦之婉柔，且应恰如其分地把握五旦的表演程式在似与不似之间，直到刺虎之时，费氏卸去凤冠红蟒，才真正呈现刺旦本色，她刺死一只虎后，悲壮地唱道：“一任他碎骨粉身，一任他扬灰碾尘，今日个含笑九泉，又、又何必多磨吻”，遂提剑自刎，把悲剧气氛推到高潮。《刺虎》填的是北曲【点绛唇】套数，不但身段优美，唱腔也脍炙人口，这是北昆的重要保留剧目之一。

与生行、旦行相比，昆剧净行的角色分工，相对简约得多。净行虽有大面、白面、邋遢白面之分，但白面就其化妆性质而言，与“大面”无异，因而，白面有时也包含在“大面”之内。而所谓“红忠、黑猛、白奸刁”，说的是红面所扮演的人物多是忠义之士，黑面威且猛，皆属正面形象；白面则属反面形象。但这只是一般意义上的概括，红面内也有邪恶之辈，如《八义记》中凶残狠毒的屠岸贾即勾红脸；《精忠记》金兀术勾黑脸。而邋遢白面作为白面的分支，大多扮演一些平民百姓，表演以风趣诙谐为主，如《一文钱》罗和、《绣襦记》扬州阿二、《十五贯》尤葫芦、《白兔记》庙祝等。反面角色则如《白罗衫》马腾、《荆钗记》孙汝权、《金锁记》禁子等。

大面的看家戏，俗有“七红八黑三和尚”之说。“七红”是指七个红面人物，他们是：《单刀会》关羽、《风云会》赵匡胤、《九莲灯》火德星君、《双红记》昆仑奴、《八义记》



屠岸贾、《一种情》弼灵公、《慈悲愿》回回；“八黑”是指八个黑面人物：《千金记》项羽、《慈悲愿》尉迟恭、《西川图》张飞、《天下乐》钟馗、《宵光剑》铁勒奴、《人兽关》阎君、《单刀会》周仓、《磨斧》李逵；“三和尚”是指：《祝发记》达摩、《西厢记》惠明和《昊天塔》杨五郎。大面要求嗓音洪亮深厚，多用膛音和炸音，表演着重气势、功架。净行中判官一类角色需“扎判”，即在化妆时装肩、装胸、装屁股。如《天下乐·嫁妹》中的钟馗，“扎判”突出了他的相貌怪异。钟馗的载歌载舞的特别身段程式，夹着五旦的妩媚、贴旦的天真，极丑的相貌能给人以美的享受。在丑与美



◎唐荣饰《山门》中鲁智深

◎朱文元饰《燕子笺·狗洞》中
鲜于信



的和谐统一中，钟馗把对君王以貌取人的愤恨，对自己的轻率了断的悲哀，对妹子手足之情的难以割舍以及对杜平仁义的感恩之情和盘托呈在观众面前，从而完成了一个富有诗意和人情味的鬼判形象的塑造。

丑行，有二面、三面之分。二面即副丑，是昆剧所特有的介于白面与小丑（三面）之间的家门，通常扮演奸刁刻毒的反面人物，表演注重诡谲、奸诈，动作近于官生的如《桃花

◎吕福海饰《卖兴》中来兴（左）
◎王世瑶饰《西园记》中夏玉





扇》阮大铖、《燕子笺》鲜于信、《浣纱记》伯嚭、《鸣凤记》赵文华等。动作近于巾生的如《水浒记》张文远、《西楼记》赵伯将、《义侠记》西门庆。

小丑是昆剧中带有喜剧色彩的家门，表演以幽默滑稽为主，嗓音要求清亮，一般扮演朴实敦厚、富于正义感的小人物。如《寻亲记》茶博士、《渔家乐》万家春、《艳云亭》诸葛暗、《孽海记》本无、《东窗事犯》疯僧、《义侠记》武大郎、《雁翎甲》时迁、《挡马》焦光普等。小丑家门中也有少数反面角色，如《十五贯》娄阿鼠等。

《寻亲记·茶访》是一出公认的小丑看家



◎林继凡饰《西厢记·游殿》中法聪

◎成志雄饰《挡马》中焦光普，
谷好好饰杨八姐

戏。茶博士要在范仲淹面前把周羽的冤案从头诉说一遍，整个过程，仅唱三支【孝顺歌】，但茶博士的诉说方式，不是泛泛念白，而是一种家门角色的投入，一条堂布，一会儿当状纸，一会儿又作锁链。他说到新任太守到任，周娘子告状时，头顶堂巾（状纸）高呼：“啊呀爷爷冤枉呀！”前四字用他的本音，“冤枉呀”三字却学做女声，通过动作程式，夸张地再现周娘子拦骑告状的情景，茶博士知道范仲淹是“京中下来的”，为使自己的苏白让范仲淹尽可能听懂，他边说边模仿别人的身形，前后模仿了周娘子（旦）、张敏（白面）、小老爷（作旦）、新太守（外）以及衙役、乐人、鼓手等，他们的年龄、性别、身分各各不同，通过模仿，既诉说了冤情，也完成了自身的性格塑造。

此外，还有一批所谓“五毒戏”，这是小丑家门中著名的看家戏。表演动作难度大，以摹拟有毒动物得名。如《盗甲》中时迁为壁虎形，《问探》中探子为蜈蚣形，《下山》中本无为蛤蟆形，《羊肚》中张母为游蛇形，《游街》中武大郎为蜘蛛形。



◎江苏省昆剧院诸位丑角与台湾曲家贾馨国合影



◆ 昆剧穿戴与砌末



据清李斗《扬州画舫录》载，江湖行头箱共分四箱：衣箱、盔箱、杂箱、把子箱。衣箱和盔箱，一穿一戴，囊括了昆剧的所有服装。在昆剧兴盛期间，丰富多彩的舞台剧目推动了穿戴的发展和完善，并形成了严谨的穿戴程式，所谓“宁穿破，不穿错”！

衣箱包括蟒、靠、官衣、褶子、帔；盔箱包括冠、盔、巾、帽、额诸分系。穿戴的角色对象如下表所列：

	名 称	角 色
衣	蟒	帝王将相
	官衣	一般官员
	靠	出征武将
	褶子	普通便服
	帔	帝王及达官贵人
盔 头	九龙冠、平天冠	帝王
	紫金冠	王子、少年将领
	凤冠	后妃
	盔	出征将领
	巾	种类繁多，适宜于各家门的有关角色
帽		同上
	额	一般要与硬盔帽或软巾帽、篷头等配戴



昆剧穿戴五光十色，斑斓纷呈，印染着唯美主义的色彩。昆剧服装有十种颜色，其中“上五色”为黄、红、绿、白、黑；“下五色”是粉红、紫、古铜、蓝、湖色。服装的色彩是区别等级和年龄的标志，同时又作为一种重要的美学手段而被运用。同是大家闺秀，《牡丹亭》中的杜丽娘在“游园”时穿插凤、绣袄；《西厢记》中的崔莺莺却是云肩、素袄，这是因为莺莺父丧未满，只宜素装。“苏州派”李玉特别在《清忠谱》第六折《骂像》中加注，规定主人公周顺昌的穿戴为“方巾、白衣”。演出时周顺昌的白衣和满台阉党鲜艳的吉庆礼服在色彩上形成了强烈的对比，从而突出了周顺昌坚贞不渝、如霜雪一般的节操。李渔在《蜃中楼》中也为四个龙王的服饰作过特别规定，他说，龙王中以东海为尊，穿黄袍，洞庭、泾河龙王分别着青袍和绿袍，钱塘龙王是条火龙，性情暴躁，要涂赤并着红袍。

由此可见，昆剧穿戴形成了自己独特的艺术内涵，但显然，昆剧是在不断反对乱穿乱戴的过程中才逐渐取得穿戴的规范的艺术内涵的。例如，洪昇对当时《长生殿·哭像》一折不符合剧情的穿戴作过严厉的批评。有些戏班一味追求颜色鲜艳，让太监、宫娥都穿红衣。洪昇因而在《长生殿·例言》中评论道：“今满场用红衣，则情事乖违，不但明皇钟情不能写出，而阿监、宫娥泣涕，皆不称矣！”另一个类似的例子是《西厢记·伤离》一折，崔莺莺在长亭送别之时，有的戏班让她浓妆艳抹，着装十分时髦。在清代中叶成书的《审音鉴古录》针对这个穿戴弊端指出，时髦的装扮虽很悦目却与文义不合，只有不着艳装，方符



合“离情关目”。

在昆剧中，穿戴的意义已超越了穿戴本身，成为了表演艺术的一个有机组成部分。有一种特殊的服装，称为“当场变”。衣服上制有活扣，用手一扯可当场变成另一种颜色式样，如《昭君出塞》，女主人公王昭君行至边境，因故土难舍，又看到自己身穿番邦衣服，不禁悲愤交加，就用力撕衣，服饰当场突变，有此一变，顿时把人物的心情烘托得淋漓尽致。

髯口也入衣箱，形状可分为一字、二字、三髯、四喜、五绺、六喜等，按颜色可以分为黑髯、花髯、白髯、红须等。髯口同样匹配着人物的地位、年龄、性格甚至境遇。如《千忠戮》中的建文帝，在朝中挂黑髯，一经流亡即戴一字，以示化装逃难。因而髯口在剧中同样反映生活、烘托情景、塑造人物。



◎黄蟒



◎官衣



◎箭靠



◎绣花箭衣



◎大红对襟(男)



◎ 褶子

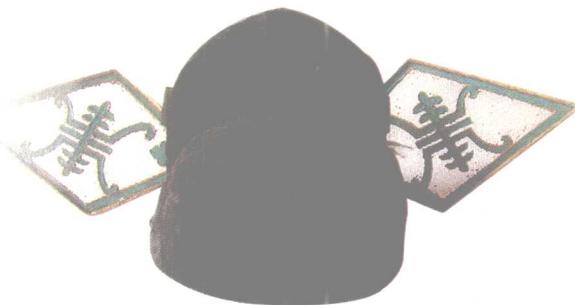


◎ 快衣

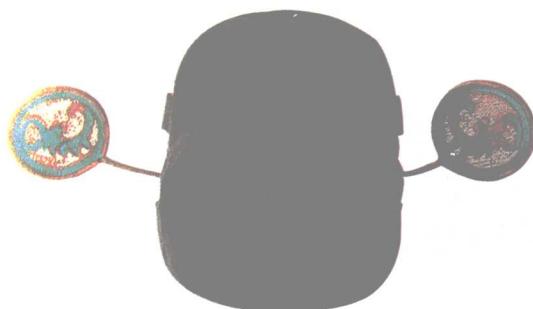




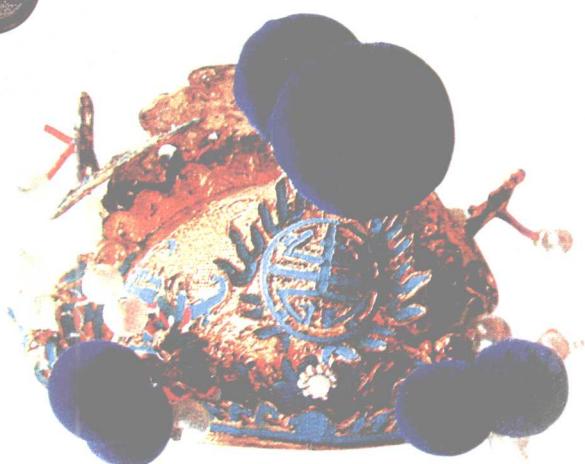
◎花相貂



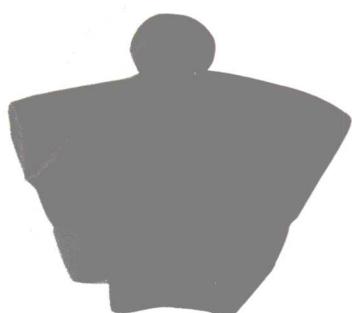
◎尖纱



◎圆纱



◎荷叶盔



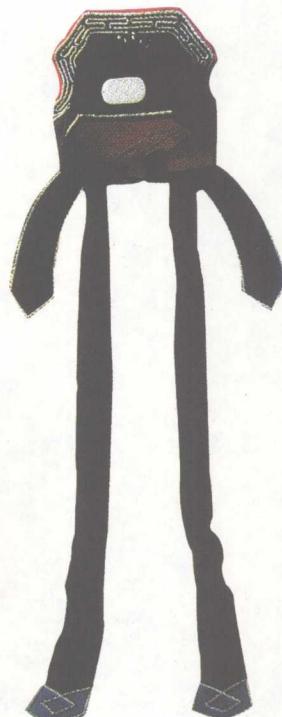
◎罗帽



◎解元巾



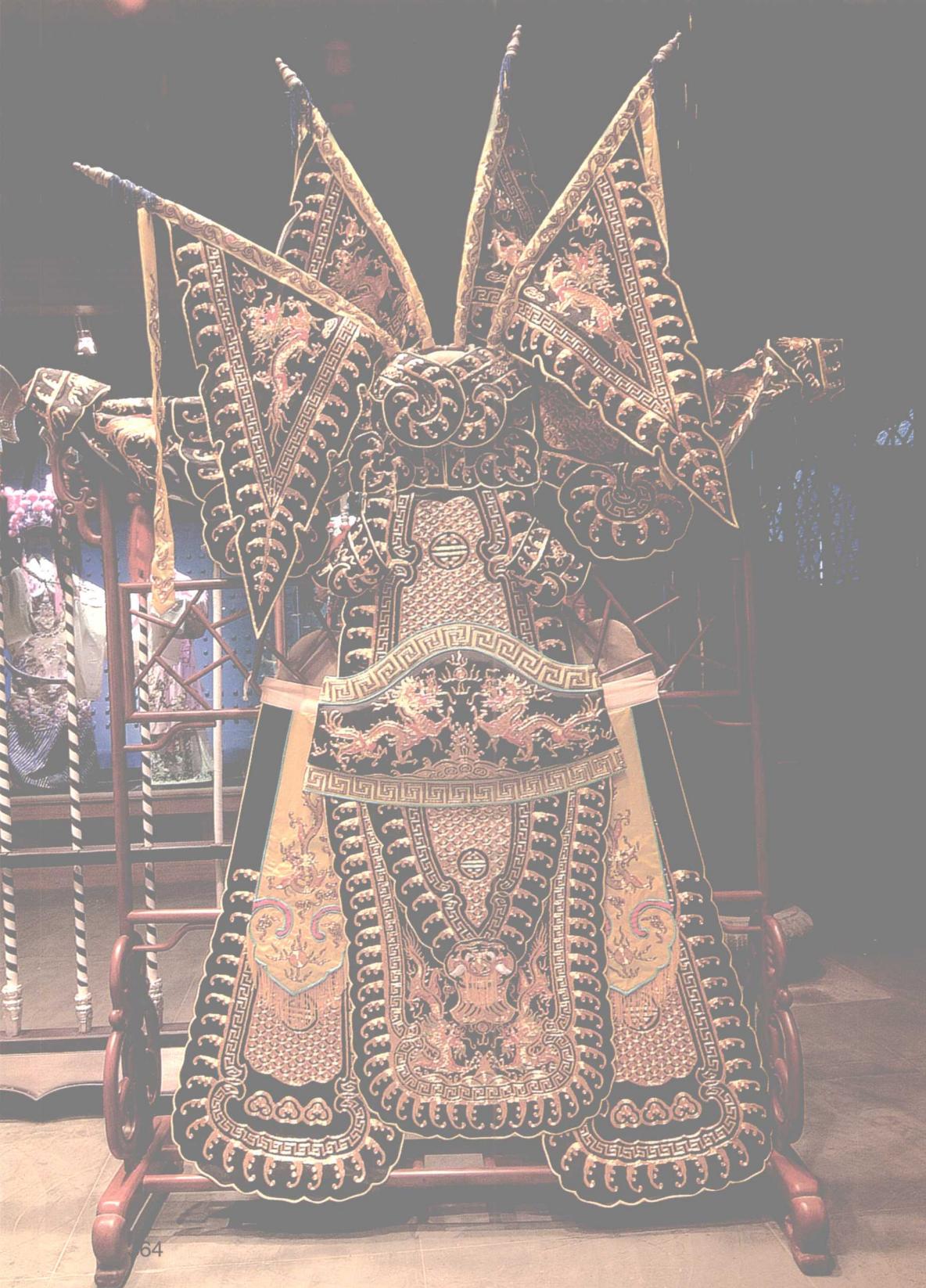
◎学士巾



◎黑白高底靴



◎绣花鞋





昆剧服饰样式的设计，以其可舞性支撑了昆剧的载歌载舞。例如水袖，在南戏或杂剧里，原指戏装里面的衬衣，称为水衣，为防汗水浸渍，袖管稍稍露在行头外面，昆剧为有利于歌舞而逐渐加长，到了晚清，水袖数倍长于明代的行头。其它如髯口、翎子也越加越长，纱帽增加了飘带，翅子加了弹簧，能使它随着人物情绪起伏而颤动。从而形成了“水袖功”、“髯口功”、“翎子功”、“官翅功”等表演程式。

相传康熙年间苏州寒香班唱堂会，临时聘用直大净陈明智出演《千金记》中的楚霸王项羽。众人见陈明智身材瘦小，都不以为然。陈明智上场前把自制的“抱肚”束在腰间，细腰立即粗了几围，又换了一双底厚二寸的靴子，顿时身材又高又魁梧，演《起霸》一出，虎跃龙腾，纵喉高歌时声震梁尘，一座皆惊，无不刮目相看。“角直大净”从此誉满姑苏。而他发明的厚底靴不胫而走，各戏班净角争相效仿，后来又为生角所采用。厚底靴增大了表演技巧的难度，却加强了人物造型和身段表演的美感。

昆剧穿戴的根系深扎于现实生活之中，是对生活穿戴的艺术加工与改良。帝王将相专用的“蟒”，据《明史·舆服志》载：“永乐以后，宦官在帝左右，必蟒服。”又说，这种蟒服原先是皇帝专门赐与“贵而用事”的太监的，弘治以后，赐及内阁大臣。蟒被昆剧吸收到舞台上后，黄蟒为皇帝所专用，文武将相分别服红蟒、绿蟒、白蟒、黑蟒。然而，尽管昆剧穿戴根植于现实生活，但显然昆剧服饰并不是写实的，相反，它赋予穿戴程式以写意

◎靠旗、硬靠（见前页）

的灵魂。因而昆剧服饰虽取样于明代的生活，它却不受时代的局限，“明式”的服饰可以适用于表演任何朝代的一切历史故事。在清朝，尽管颁行过“留头不留发”血腥政策，却没有禁废昆剧舞台上的明式穿戴，昆剧服饰因而又能在清代获取时代的灵感，继续强化了唯美成分而显得更加绚丽、细腻，从而焕发出了无穷魅力。

李斗《扬州画舫录》云：“戏具谓之‘行头’，行头分衣、盔、杂、把四箱。”可见古人所谓的“行头”，并非单指服装，也包括砌末。“杂”、“把”二箱，就是砌末的专箱。但翟灏《通俗篇》却说：“凡出场所应有持设零杂，统为砌末”，砌末的含义似只是限于道具，不再包括服装。

昆剧的砌末形态都是实物，然而它的风格与舞台的表演是完全一致的。砌末可以分为三种类别，一种是象征性砌末，如马鞭，它不仅是骑士策马的鞭子，它还象征舞台上马的存在。同样，水旗象征江河湖海，画着轮子的布片可以代表凤辇；二是偏于写实的砌末。舞台上的一桌二椅虽然可以化为山、化为城墙，但当角色坐在桌旁的椅子上时，作为砌末的椅子便是一种写实的道具。此外，如《桃花扇》贯穿全剧的中心道具折扇，无论它对于侯、李爱情包含着如何强烈的象征意义，但就砌末而言，它所取的也是一种写实形式。三是中性的砌末，如酒杯、酒壶、刀枪剑戟，它们的形状仿佛实物的复制，然而它们在制作材料的选择和它们的制作工艺上，必须符合砌末应有的装饰性和可舞性。这与其说是砌末工艺的要求，不如说是观众的要求。观众满足

◎《扬州画舫录》原刊本(苏州中国昆曲博物馆藏)书影





的是砌末出现和使用的程式，他们就像不会计较各个朝代都穿明式服装一样，决不会计较何以枪戟把柄就像弹簧一样可以弯屈，可以颤动。

砌末在剧中所担任的角色，不仅仅是点缀或装饰，剧中的砌末如不参与剧情或身段表演，就是一种累赘。如果闺房桌上放置了一面铜镜，一出戏自始至终剧中人没有对着镜子有所感慨或有所动作，这种形同虚设的砌末可以视为艺术上的一种失败。赋予砌末以艺术的生命是一、二度创作者的共同任务。《雷峰塔·水斗》中的水旗运用，表现了汹涌的波涛，较好地烘托了“水族”和法海的激战场面。《牡丹亭·惊梦》中运用花灯、花束作为“堆花”的歌舞表演，衬托了梦境的诗情画意。《单刀会·刀会》中关羽的青龙偃月刀甚至让砌末直接应用于人物塑造。《刀会》在关羽登场前，先由周仓抱刀上台念道：“志气凌云贯九霄，周仓随驾显英豪，父王独赴单刀会，全仗青龙偃月刀！”配着亮相的动作，使宝刀身价百倍，奠定了在戏中的特殊地位。席间，青龙偃月刀几次使鲁肃丧胆，吴国尽管埋伏森严，但在青龙偃月刀前却不敢妄动，一任关羽登船返程。“扬刀立威”是《刀会》砌末使用的一个成功范例，它参与塑造了关羽的神武形象。

明末清初，昆剧达到鼎盛时，一些家班的演出凭着雄厚的经济实力，开始运用类似于机关布景的砌末装置，张岱《陶庵梦忆·刘晖吉女戏》已有这样的记载：

若刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷。如《唐明皇游月宫》，叶法善作，场上一

时黑魆地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角染五色云气，中坐常仪桂树吴刚，白兔捣药轻纱幔之内，燃“赛月明”数株，光焰青黎，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。

刘晖吉女戏的砌末装置，突破了昆剧“一桌二椅”模式，但没有机会发展，一是受经济实力限制，二是受中国古典戏台的格局制约，三，也是很重要的一点，它恰恰脱离了昆剧“一桌二椅”的总体风格。



◆ 昆剧脸谱



昆剧脸谱是昆剧净、丑角色的一种面部化妆程式。就其渊源而言，是唐宋“代面”和“涂面”化妆的继承。代面即面具，涂面是把颜料涂在脸上，开始限于鬼神化妆，到了宋代，涂面才逐渐成为滑稽短剧的化妆手段。在元代戏曲中，金院本那种单纯滑稽调弄式的花面化妆得到了改造，特别是正面人物的化妆注意到了色彩布局的个性开发，但仍然处于雏型阶段，脸谱艺术划时期的大发展是在昆剧问世以后。

严格地说，生与旦的化妆也有脸谱，不过生旦化妆不必在脸部画图案，他们只是敷脂粉、画眉眼、点红唇，以美丽为主要目的。相对于花脸而言，有人就把这种脸谱称为“俊扮”或称为“素面”。

在昆剧净、丑化妆中，艺人把观众对色调的直觉反应，用来强化人物的威严、刚直、勇猛或诡谲、奸诈、粗率乃至诙谐、滑稽的直观效果。与此同时，又大胆地以抽象的线条与色块，夸张地表现了剧中人物的典型表情和特殊心态，并寓以褒贬。有些脸谱还用一些动物作为某种特定的标志，例如钟馗额上的蝙蝠用来比喻他是个昼伏夜出、为民除害的

善鬼。娄阿鼠额上的大白鼠则是他好偷、多疑的象征。

昆剧丰富的剧目创作作为舞台提供了大量的形象。随着昆剧表现生活的功能不断加强,促使净、丑家门的角色分工趋于细密。所谓脸谱的性格化,是说脸谱在总体上表现出符合人物性格的基本神韵,昆剧《千金记》赋予项羽的是一个“哭丧”型脸谱,它恰到好处地深化了项羽的悲剧命运。这个脸谱甚至在项羽最得意之际,也寓含了某种预兆。当戏剧演到“十面”、“别姬”、“乌江”,从高潮走向结局时,项羽的脸谱便同时升华为艺术典型中不可分割的部分。因而脸谱绝不仅仅是一种面部装饰,而充满着生动丰富的造型语汇。项羽的“哭”、张飞的“笑”和包拯的“忧”,从脸谱流露的信息中,最重要的就是性格的信息。因而同一个戏剧人物随着不同的演员对人物性格的理解和自己审美体验的不同,在构图上会表现出种种差异来。即使同一个历史人物,在不同的剧目中,由于年龄、命运、规定情景的不同,构图也会出现相应的区别。昆剧脸谱的个性内涵就是昆剧脸谱所特有的形、意、神的结合体。因此,昆剧脸谱也可以看成是一种图案化的性格化妆,熔装饰、传神、寓意于一炉,以此来博得观众的审美共鸣。明末白面名角彭天锡扮演奸雄,奸雄因“借天锡之面目而愈刁”(张岱《陶庵梦忆》);李斗《扬州画舫录》中也说到净行演员“沉雄之气寓于嘻怒笑骂者,均于粉光中透出”。观众作为审美接受者,在接纳脸谱的造型美时,常能根据自己的想像力、生活经验、道德观念对脸谱的艺术内容



作多角度的补充，使脸谱的艺术内涵更加深化，从而在艺术欣赏中得到更积极的美感享受。

昆剧脸谱的基本谱式有红、黑、白之分。此外，尚有绿脸、蓝脸、金脸，都是以主色命名。如果从布色的直观效果分，脸谱又可以分为整脸、歪脸、三块瓦脸、十字门脸、元宝脸、六分脸、烂脸等许多名目，如最常见的“三块瓦脸”，是因为化妆后，两颊和额被明显分为三块；“十字门脸”是因为鼻间的黑色竖纹与一双黑色的眼窝就像组成了一个“十”字。“元宝脸”是因为勾脸部位放在眉眼以下，眉眼以上是肉色，形似元宝，故名。

大面以下是二面，脸谱与白面一样，色彩比较单一，仅以白色涂面，但格局小于白面，白色仅过眼梢，给人一种诡谲的感觉，苏州有一句流行的俗语叫做“奸细白鼻头”，出典正在这里。据李斗《扬州画舫录》载，二面还可以“服妇人衣，作花面丫头”，这显然是继承了宋元戏曲“搽旦”（彩旦）的化妆传统。

二面以下是三面，脸谱更简单，只是用白粉在眉眼鼻梁间开一块小小的“豆腐干”，然后用墨笔稍作勾勒。这块白色“豆腐干”的范围一般不过眼眶中部，给人以滑稽诙谐之感。丑可以扮演反面人物也可以扮演机智灵活的正面人物，这种脸谱恰到好处地做到了外形与内心的相辅相成、对立统一。加上身段之佳、唱腔之妙，有人因而称之为“丑美”。

鲁迅在《脸谱臆测》中对脸谱有过一段十分精彩的议论，他说：

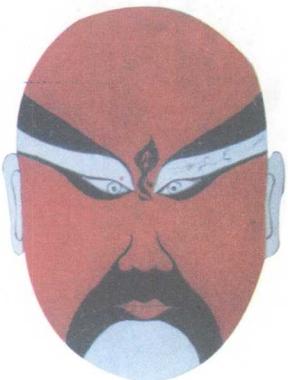
……富贵人全无心肝，只知道自私自利，吃得白白胖胖，什么都做得出，于是“白”就

表了奸诈。红表忠勇……忠勇的人思想简单，不会神经衰弱，面皮也容易发红。……黑表威猛，更是极平常的事，整年在战场上驰驱，脸孔怎会不黑，擦着雪花膏的公子，是一定不肯自己出面去战斗的。

鲁迅发的是政论，但就大面的三种色彩与生活环境的联系，却是一语中的。鲁迅在上文中还断定，脸谱“是优伶和看客公同逐渐议定的分类图”，也非常确切。凡是“看客”承认了的脸谱，方能立足，流传于舞台，从而渐渐成为一种程式。但脸谱一旦成为程式，它就成了类型与个性的高度结合体。湘昆《祥麟现》中的耶律夫人，一半俊扮，一半净扮，它充分展现了耶律夫人既是个美丽的夫人，又是位武艺高强的番邦少妇这种直观的脸谱语汇。由此可见，脸谱虽然是一种相对凝固的程式，但并不妨碍它的不断创造与发展，在艺术创作中，尽管“脸谱化”是一个贬义词，然而从本质来说，每一张脸谱其实都是无双的。



◎关羽(《单刀会》)



◎关羽(明式)



◎炳灵公



◎张飞(《古城记》)



◎董卓(《连环记》)



◎项羽(《千金记》)



◎尉迟恭



◎杨五郎



◎达摩



◎ 鲁智深(《虎囊弹》)



◎ 茶博士(《寻亲记》)



◎ 刘唐(《水浒记》)



◎ 昆仑奴(《双红记》)



◎ 焦赞(《天门阵》)



◎ 铁勒奴



◎ 本无(《孽海记》)



◎ 钟馗(《天下乐·嫁妹》)



◎ 火判官(《九莲灯》)

◎ 以上昆曲脸谱,沈传锟、汪双全绘
(原件藏苏州中国昆曲博物馆)

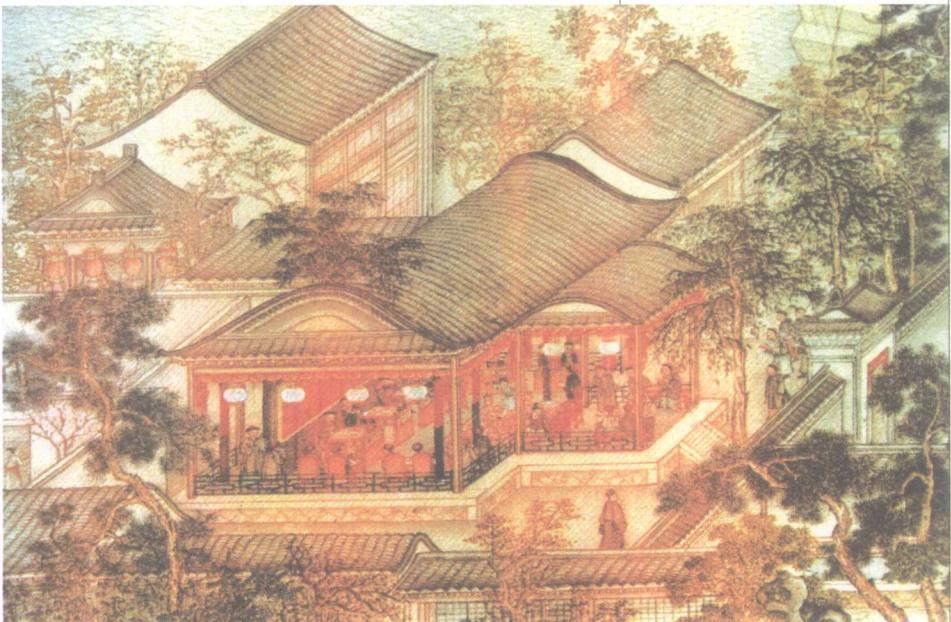


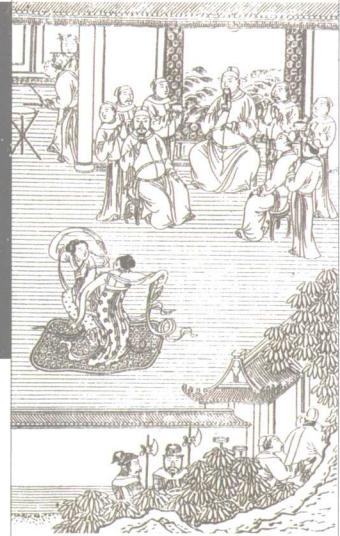
◆ 古典戏曲舞台



昆剧在苏州诞生之初，在厅堂红氍毹上演出。一桌二椅是昆剧原始的舞台砌末，而作为砌末的一桌二椅，不仅代表一张桌子，两把椅子，它们通过不同的程式摆列，可以展示时空的变化，还可以表示桥梁、山林或城楼建筑等。既为昆剧的载歌载舞提供了最大限度的表演区，同时，与昆剧的虚拟表演之间，达到了天衣无缝的完美结合。

◎清乾隆时《姑苏繁华图》绘木渎
遂初园红氍毹上演唱昆曲《白
兔记》





◎明刊堂会红氍毹演出图（明万历本《还魂记》插图）

昆剧的表演形态和它的表演场景休戚相关。红氍毹设在厅堂上，可以四面观演。这是昆剧最初也是最典型的戏台和剧场，随着昆剧的发展，观演场景向着两个方向发展，一是继续滞留在厅堂上，或者登上高出地面的室内戏台演出，观众主要是士大夫或者贵族文人；二是由职业戏班把昆剧带向城镇和农村，在会馆戏台、庙台乃至临时搭就的草台上面向市民、农民演出。苏州拙政园卅六鸳鸯馆是一所典型的红氍毹厅堂，两旁设有耳房，专为优伶化妆、候场用。苏州忠王府古戏台是目前国内保存比较完好的室内戏台；会馆戏台也以苏州全晋会馆的古戏台较为典型。该台呈正方形，四角以方木为柱，正面一对倒挂花篮，精巧别致，两侧柱端以狮子滚绣球为饰，栩栩如生，戏台三面都装了“吴王靠”。“穹窿顶”正中为一面大铜镜，四周由二百多个蝙蝠状构件组成旋涡式顶罩，状如鸡笼，故俗称“鸡笼顶”，能收聚音响，把台上声音传至



◎苏州拙政园卅六鸳鸯馆



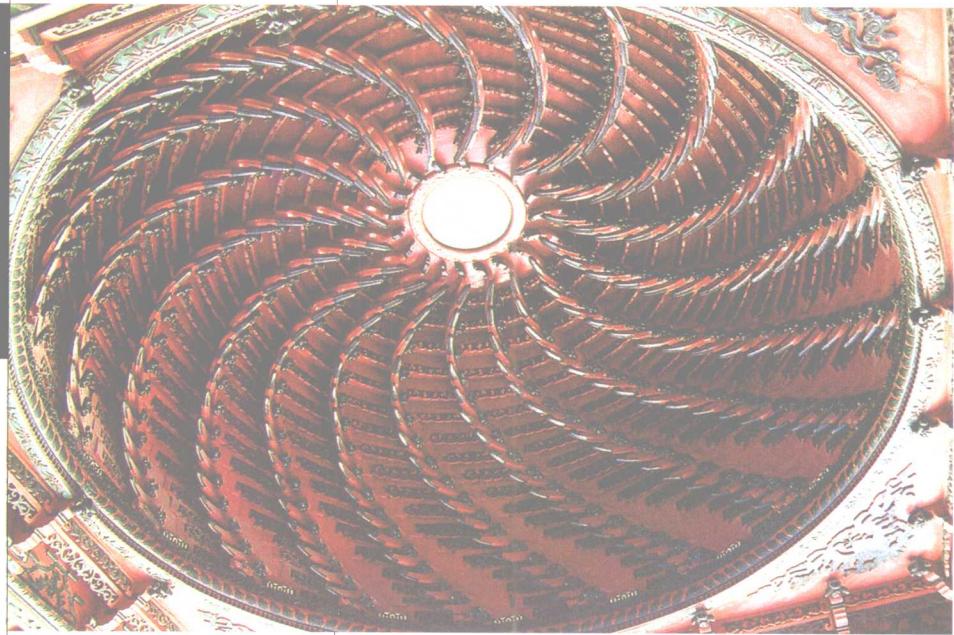
◎北京紫禁城畅音阁戏楼



◎北京颐和园听鹂馆戏楼

◎苏州忠王府室内戏台





◎ 苏州中国昆曲博物馆戏台的穹顶

顶



◎ 苏州中国昆曲博物馆室外戏台

(原为清代光绪年间创建的全晋会馆戏楼)

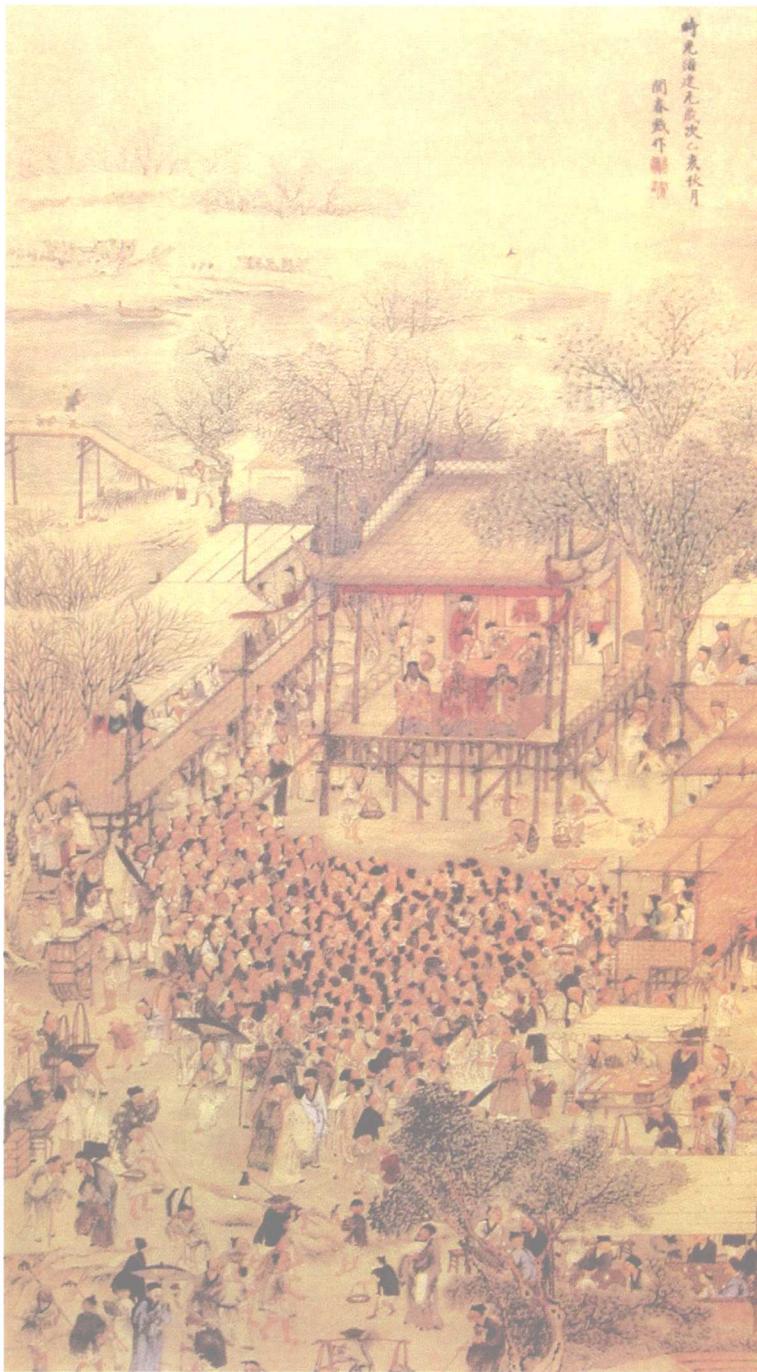


◎苏州况公祠内戏台



◎北京恭王府室内戏台

時光福建元底次乙亥秋月
閩春熙作



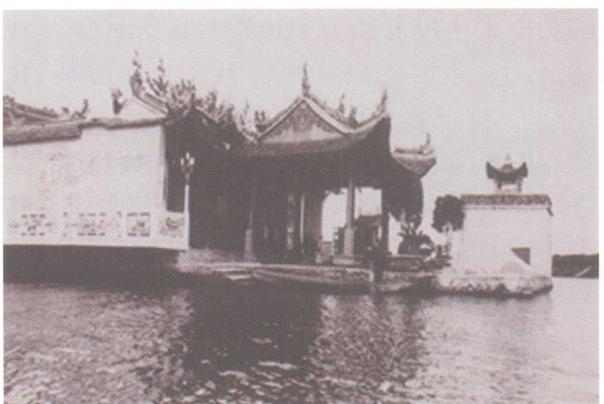
◎清人绘农村搭台演戏图



看场的每个角落。

散落在全国城乡的古典戏台更是星罗棋布，形状各异，精彩纷呈。但古戏台无论有怎

◎清康熙《南巡图》绘绍兴柯岩河畔戏台，戏台面对庙门



◎温州横渎水上戏台

◎苏州新建昆曲沁兰厅



样不同的外观，结构大致相同：舞台一般呈方形，可以三面看演出，台后部为化妆、候场间，设上、下场门。在演出过程中，戏台可随着剧情推进随时转换成不同的剧情地点。而一切场景，均由演员通过表演创造，不依靠布景、灯光。

古戏台的观演样式适应了昆剧表演的写意性，反之，昆剧为了适应古戏台样式，迫使艺人在字正腔圆上下工夫，在创造艺术真实感上用苦心。

古戏台赋予了艺人发挥表演天才的广阔空间，但它却抑制了布景艺术的发展，故昆剧的砌末中没有西方戏剧那种庞大的景片或复杂的装置。它只是把精力集中在服装、化妆和与动作有关的道具发展上面，促使服装、化妆、道具通过夸张、变形而超越生活，与昆剧载歌载舞的表演样式以及与西方截然不同的非镜框式的表演舞台和谐地结合在一起，成为歌舞表演的延伸。

◎苏州周庄仿古戏台



盛世『遗产』展风华

THE REJUVENATION OF KUNQU OPERA





On May 18, 2001, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) proclaimed China's *kunqu* as a masterpiece of "the Oral and Intangible Heritage of Humanity". The value of traditional Chinese culture is steadily gaining international recognition in an age of globalization. Such general acknowledgement has given new impetus to *kunqu* in the development of the modern world culture in the 21st century. After the ups and downs of the previous century, protecting the rich heritage of *kunqu* has now become a common understanding in China.

In 1956, the Suzhou-Style *Kunqu* Opera Troupe of Zhejiang revised and staged *Fifteen Strings of Copper Coins*, which "saved a whole theatrical genre through the performance of a single play". Under the guidance of such famous actors as Mei Lanfang, Yu Zhengfei, Zhou Chuanying and Wang Chuansong, *kunqu* began to attract people's attention again through a fragrance very much like that of the orchid from a deep valley. Influenced by the "Chuan" generation of artists, a number of young actors emerged in Shanghai, Beijing, Suzhou, Nanjing and Hangzhou. In the last twenty years of the 20th century, the seven *kunqu* troupes in Shanghai, Beijing, Nanjing, Suzhou, Hangzhou, Changsha and Wenzhou have produced the main body of *kunqu* performances. Zhang Jiqing and her generation of actors and actresses, together with their colleagues in north and south



China stood fast to their full commitment to the protection and popularization of *Kunqu* opera. At present, 27 actors and actresses have won the Plum Blossom Prize, the top drama prize in China.

In April 2000, the First *Kunqu* Festival in China was organized in Suzhou, where *The Peach-Blossom Fan*, *The Peony Pavilion*, *The No. 1 Scholar Zhang Xie* and *The Story of a Wooden Hairpin*, were staged. In 2001, with the sponsorship of the Suzhou Municipal Government and Soochow University, the China *Kunqu* Opera Research Centre was founded in order to promote the research. In 2003, the Second *Kunqu* Festival was held in Kunshan, Suzhou, where *Official's Son Falls from Grace*, *Ban Zhao*, *Zhu Maichen Divorces His Wife*, *The Wrongs Suffered by Dou E*, *The Tale of a Dead Dog* and *The Story of the Embroidered Ball* were staged. At the same time, the First International Symposium on *Kunqu* Opera was held and the



Kunqu Museum was opened. The Chinese government has shown great concern for the “protection, restoration, reformation and advancement” of *kunqu*. A comprehensive promotional program is now in place in Suzhou, covering the *Kunqu* Festival, the *Kunqu* Museum, the founding of a *kunqu* school, the Suzhou *Kunqu* Troupe and a special theatre. A young generation of *kunqu* performers are being trained.

The art of classical *kunqu* opera is becoming a spotlight for all opera lovers of the world. The performing tours by Shanghai, Suzhou and Hangzhou troupes to Taiwan, HongKong, Europe, the United States and Japan have won high acclaim all over. Since 1998, several adaptations of *The Peony Pavilion* have been put on stage in different countries. In 2004, the performance of *The Palace of Eternal Youth* and *The Peony Pavilion* by the Suzhou *Kunqu* Opera Troupe was warmly received in Taiwan.





In June 2004, during the 28th UNESCO Conference of the World Heritage Committee, *kunqu* opera and the classical gardens in Suzhou got a chance to display their beauty to the whole world.



◎周恩来在1957年6月22日观看北方昆曲剧院建院演出后接见韩世昌(左一)、梅兰芳(左二)、白云生(左三)等

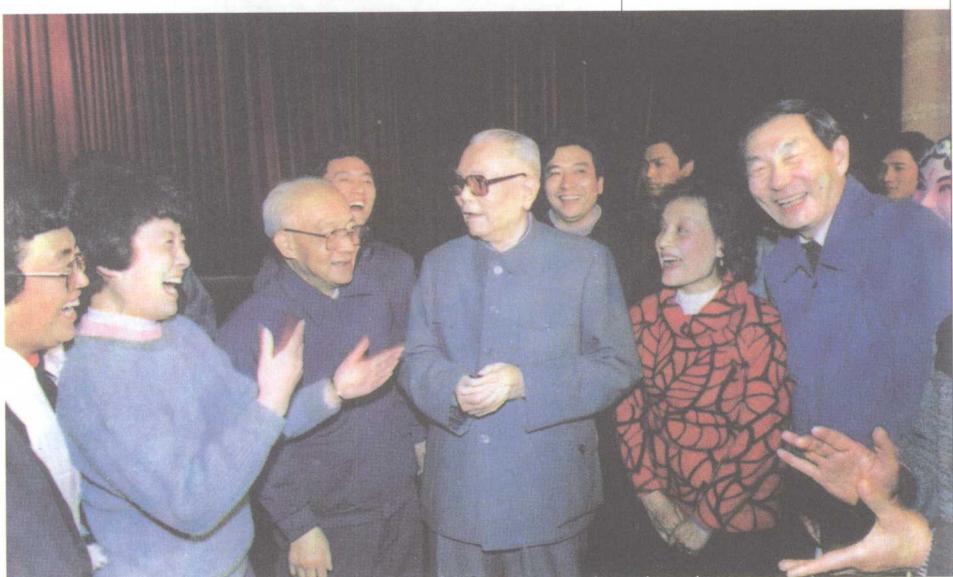
薪传数百年的昆剧几经兴衰，至解放前夕已濒临灭绝。中华人民共和国成立后，党和政府对传统文化十分重视，制定了“百花齐放、推陈出新”的文艺方针，对古老的昆剧采取大力扶持的政策，无论在抢救遗产、培养人才、建设队伍、创作剧目还是理论研究等方面，都做了大量工作。先后成立了浙江昆剧团、江苏省苏州昆剧院、江苏昆剧院、北方昆曲剧院、上海昆剧团、湖南省昆剧团、永嘉昆剧团等。此外，还在上海、江苏等省市艺校增设昆剧科、班，保证了昆剧新生力量的培养与输送。各地政府还将流落他乡的南北昆老艺



◎周恩来、贺龙与江苏省苏昆剧团主演庄再春、蒋玉芳等合影



◎1986年6月,江泽民、陈丕显、
曹禺等观看俞振飞表演后留影



◎1990年,李先念、陈丕显、朱锦
基等观看上海昆剧团演出后留影

◎胡耀邦接见浙江昆剧团演员
林为林



人集中起来,妥善安置工作,让他们在戏校和昆剧院团传授昆剧。为尽快抢救濒临失传的昆剧艺术,历年来党和政府积极采取措施,举办了许多规模盛大的昆剧观摩演出活动,以推动昆剧的发展。



◆ “一出戏救活了一个剧种”



1951年4月，在昆剧的故乡——苏州，举办了新中国首次昆剧会演，参与演出的有贝晋眉、宋选之、宋衡之、姚轩宇等苏州知名昆曲家、业余曲友及十多位已散处各地的原仙霓社“传”字辈演员，献演了《见娘》、《醉归》、《看状》等十七出昆剧传统折子戏，为建

◎1951年4月17日，新中国首次昆曲会演在苏州开明大戏院举行。《新苏州报》1951年4月16日对此进行了报道

昆曲会演举行

(本報訊) 崑曲是中國民族在藝術上的一個重要成員，它源於江南蘇州一帶，但至今江南的曲目已數以百計，待留種整所傳者甚少，所以亟待整理。最近蘇州文聯邀集了蘇北等地區的藝術家和仙霓社的名藝人等，定本場次，票價售五千元。演出戲目有：《見娘》(

(四)保證每月產款尾欠集歸結清，並以北臺作友誼挑戰。跟着山塘區代表吳委員說：我們除接受西南區所提條件外，並成立三個課稅檢查小組，經常來進行檢查，杜絕走私，作為我們的監戰條件。

(范培芝)

(本報訊) 本屆女大會的召開，故於十三日下午一時假蘇州市教育工作者大會特舉行了一個座談會，出席的有小教、中教、高教、社會各單位的臨時代表十四人。會議上，王鑑淑先生講了關於召開這次婦代會的目的和意義。在偉大的抗美援朝愛國運動中，全蘇市各階層的姊妹們可以通過這次會議很好地組織起來，建立正式的蘇州市各界婦女親密的大家庭——蘇州市民主婦女聯合會，捍衛我們已獲的權利和勝利，絕不容許萬惡的美帝再來蹂躪我們的母姊們，祖國可愛的孩子

(文聯通訊組) (又訊) 配合抗美援朝愛國運動的名

女教育工作者集會

準備迎接婦女代表會

(本報訊) 本市女教育工作者為了迎接蘇州市第一屆女大會的召開，故於十三日下午一時假蘇州市教育工作者大會特舉行了一個座談會，出席的有小教、中教、高教、社會各單位的臨時代表十四人。會議上，王鑑淑先生講了關於召開這次婦代會的目的和意義。在偉大的抗美援朝愛國運動中，全蘇市各階層的姊妹們可以通過這次會議很好地組織起來，建立正式的蘇州市各界婦女親密的大家庭——蘇州市民主婦女聯合會，捍衛我們已獲的權利和勝利，絕不容許萬惡的美帝再來蹂躪我們的母姊們，祖國可愛的孩子

文教界的名額是二十四名，經座談會的協商分配結果：決定為小教十五名、中教五名、高教二名、社教二名。為了更好地慎重地選出代表和重視這次

◎ 1956 年 5 月 18 日，《人民日报》为浙昆《十五贯》的演出发表专题社论



从“一出戲救活了一个 剧种”谈起

“一出戲救活了一个剧种”，这句話是戲劇界一些同志有意于昆曲“十五貫”在首都演出后的情况而發的。本来，一个剧种的兴亡衰盛，决不应该决定于一出戲，然而“十五貫”的演出，竟然使这句话有了根据，这就看出我們的戲曲工作中确实存在过問題了。

昆曲“十五貫”的丰富的人性美、相当高的思想性和藝術性，是我國戲曲藝術中的优异的成就。正如周恩来总理昨天在昆曲“十五貫”座谈会上所指出的：“‘十五貫’不僅使古典的昆曲藝術放出新的光彩，而且說明了歷史剧同样可以很好地起现实的教育作用，使人们更加重視民族藝術的优良傳統，为进一步實踐执行‘百花齐放、推陈出新’的方針，确立了良好的榜样。”

但是，在这以前，我們也會聽聽到过这样一些論調：某一个地方剧种有什么發展前途；某一个地方剧种只能讓它自己消滅。諸如此类的意見，如果是出自一般民眾之口，那也还只是少數人的兴趣口號和知識不足的錯覺。可是，这样的意見，却也會源出自一些对昆曲藝術工作負有責任的人之口，这就不能不令人感到奇怪了。

对于昆曲，就清末有过的这种論調，似乎除了向它學習一些舞臺身段或表演的基本技術訓練之外，就没有什麼“新”可“出”了。在將这些論調的人的心目中，昆曲的命运是注定要“混沒”的。因为活躍在“紅氍毹上”的时候，自然早过去了。雅緻的唱腔，也只有少數人才能欣賞。可是，下这样的判断的時候，他們有沒有对这个剧种作深入的、細致的調查研究呢？更重要的是，有没有到昆曲的傳統劇目中去即是略作涉獵呢？更重要的还是，有没有同昆曲的藝人商量过并且讓听他們的意見、同他們一起动手來進行本剧种的改革工作呢？

我們看到的，是為數不少的现代的过于狹隘的“窮言陋色”和“揣摩猜測”。他們只聽少數人的興趣和口號。只憑空觀摩和一些若干年前的印象，就輕易地作出決定，并且把這当作發展、恢復某一個地方剧种的依據和方針。結果，三言兩語，就信筆一揮，這一揮不打緊，一个具有悠久歷史的剧种在解放後就被压抑了好几年。

浙江省昆劇团轟動北京，“滿城爭說十五貫”的盛况，不僅給了現代的过于狹隘的一个响亮的回音，也向这几年来的戲曲改革工作、向領導戲曲改革工作的文化部等部门，提出了嚴重的問題：在百花齐放的时候，是不是还有不少的花被冷落了，沒有能潔淨地開放？在扶植和發展了不少地方剧种的时候，是不是同时也压抑和埋沒了一些地方剧种？

自然，任何決不反对搞昆曲改革工作的成績。可是，昆曲“十五貫”的出現，却為我們的戲曲改革工作了一次檢驗。據說，全國的地方剧种和藝人至今还没有完全精確的統計和調查，這中间，蘊藏著多少的隱患珍寶，亟待我們去掌握啊！那么，那些对于我们还很生疏的剧种的命运，也就十分令人牽挂了。希望每一个还没有受到重視的剧种，今后不再要等到來北京演上一出戲以后，才能“救活”。

国后南昆艺术的复苏与继承创造了条件。

在剧团机制建设上，1956年4月，浙江省建立了新中国第一个国营的昆剧团体——浙江昆苏剧团（浙江省昆剧团的前身）。该团在继承传统的基础上大胆创新，根据清初朱维（素臣）同名传奇（又名《双熊梦》）改编了昆剧《十五贯》，陈静执笔，周传瑛饰况钟、王传淞饰娄阿鼠。该年5月晋京演出，轰动一



时,受到了党和政府的高度重视,周恩来总理称之为“一出戏救活了一个剧种”。

5月18日,《人民日报》特发表社论《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》。社论肯定了昆剧《十五贯》的成就,倡导人们要重视祖国民族艺术,继续贯彻好党的“百花齐放、推陈出新”的文艺方针。此后,各地昆剧院团纷纷成立,新中国昆剧艺术进入了一个新的历史发展时期。

《十五贯》编演的成功,促进了昆剧的发展。1956年9月,江苏省文化局暨苏州市文化局在苏州举办昆剧观摩演出,这是建国后第二次昆剧界聚会。时年七十一岁高龄的著名业余昆剧家徐凌云和昆坛著名小生俞振飞



◎浙江国风昆苏剧团演出《十五贯》戏单



◎梅兰芳、韩世昌排练《游园》

昆曲工作座谈会



◎1978年4月，三省一市全国昆曲工作座谈会在南京召开

带领昆剧名家和“传”字辈著名演员共三十三人献演了《狗洞》、《思凡》、《借扇》等三十四出传统折子戏。北方昆剧名家白云生、侯永奎、马祥麟等专程赴苏观摩，并参演。上海市戏曲学校首届昆剧班学员也在会演中首次登台亮相。

1956年11月，上海市文化局、中国戏剧家协会上海分会举办“南北昆会演”。会演历时二十六天，共演出三十场，展演了南、北昆各具代表的精彩剧目及折子戏九十余出。来自北方的昆剧名家韩世昌、白云生、侯永奎、马祥麟、侯玉山和南方昆剧名家俞振飞、徐凌云、“传”字辈著名演员朱传茗、周传瑛、王传淞等二十八人及部分青年演员竞相献艺，上海戏校首届昆班学生也参加了汇报演出，昆剧舞台呈现出姹紫嫣红的可喜景象。



◎俞振飞、徐凌云合演《小宴》



◆ 盛世“遗产”展风华



1978年4月，南京举行三省一市昆曲工作座谈会，这是粉碎“四人帮”后各昆剧院团主创人员的第一次集会。与会者不仅充分讨论了昆剧的继承与改革，各昆剧院团及昆剧名家还汇报演出了经重新复排的昆剧剧目和折子戏二十多出。

1981年是昆曲传习所成立六十周年，为繁荣昆剧，由文化部、中国戏剧家协会及有关

◎昆曲传习所成立六十周年纪念活动，“传”字辈老艺人在传习所旧址前合影





◎昆曲传习所成立六十周年纪念
演出后合影



◎1981年11月，在昆曲传习所成
立六十周年活动中，俞振飞、顾
笃璜、姚世英合影



◎昆曲传习所成立六十周年纪念活动期间，俞振飞、郑传鉴合演《千忠戮·八阳》



◎岳美缇在纪念活动期间主演《牡丹亭·拾画叫画》

◎俞振飞和郑传鉴在昆曲传习所成立六十周年纪念活动中在苏州忠王府戏台排戏



分会和上海、浙江、江苏省文化局特在苏州联合举办昆曲传习所成立六十周年纪念活动。文化部、中国文联、中国剧协、中国艺术研究院、江苏、浙江、上海各级领导和十六位“传”字辈艺术家、全国文艺界 1257 人出席了纪念大会。

大会肯定和表彰了昆曲传习所和“传”字辈演员六十年来对昆剧事业所作出的历史功绩,针对昆剧的现状,制定出“统一规划、分散教学、集中汇报”的昆剧抢救、继承方针。

会议期间还观摩了“传”字辈艺术家和俞振飞先生联袂演出的《北诈》、《芦林》、《燕青卖线》、《吃茶》、《打车》、《访普》、《交印》、《斩杨》、《小宴》、《八阳》等传统折子戏。上海、江苏、浙江的昆剧院团和江苏戏校也交流演出了《钗头凤》、《鉴湖女侠》、《惊变》、《人情线》和《哪吒》。

1985 年,文化部发出了《关于保护和振兴昆剧的通知》第 20 号文件,并于 1986 年 1 月在上海召开了保护和振兴昆剧会议。会议研究落实了保护、振兴昆剧的有关政策和措

◎1981年11月,“传”字辈老艺术家在苏州昆剧历史陈列馆合影留念





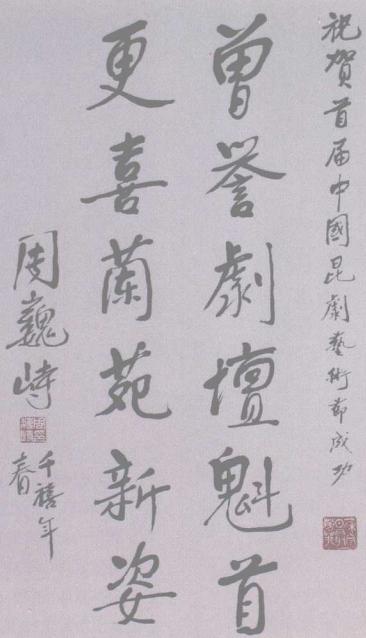
◎昆剧传习所六十周年活动中，
俞振飞与小演员合影

施，成立了第一届“文化部振兴昆剧指导委员会”（下文简称“昆指委”），领导成员为：名誉主任周巍峙、主任俞振飞、副主任俞琳、周传瑛、秦德超，秘书长钱璎。

昆指委根据昆剧的现状，提出在两三年内以抢救继承昆剧传统剧目为工作重点。从1986年到1987年，采取录像、师生传授、文字记录三同步办法，先集中在苏州，后又分散于北京、上海、杭州、郴州等地举办了三次昆剧培训班，抢救继承昆剧传统剧目133折，完成教师教学录像七十出，学员汇报演出录像三十出，文字记录稿二十五万字。

为巩固抢救成果，1987年12月，昆指委在北京举行全国昆剧抢救继承剧目汇报演出，从抢救保存的133折戏中选出七场二十八折进行了汇报展演。传统文化的博大精深，给北京乃至许多海外观众留下了深刻印象。

1995年昆指委重组第二届委员会，领导



◎“振兴昆剧指导委员会”名誉主任周巍峙为首届昆剧艺术节题词

◎在昆剧传习所成立七十周年纪念会上，“传”字辈名家与江苏代表合影(1992年4月1日)

成员为：名誉主任万国权、周巍峙，主任潘震宙，副主任王文章、郭汉城、刘厚生、戴英禄等。

重组的昆指委坚持“保护、继承、创新、发展”的八字方针，在全国范围内对各个昆剧院团的现状作了广泛调查，针对戏剧市场的萧条与萎缩，及时向文化部汇报并呼吁制定扶持昆剧的政策，并把国家对昆剧特殊照顾的有关政策落到实处，使现存的全国六个昆剧院团得以完整保存，成为日后振兴昆剧的有力保证。

1992年4月，文化部昆指委、文化部艺术局、江苏省、上海市、浙江省文化厅和苏州市文化局、昆山市人民政府在昆山联合举办纪念昆剧传习所成立七十周年纪念活动。已近耄耋之年的八位“传”字辈艺术家中沈传芷、倪传钺、郑传鉴、





包传锋、姚传芗、王传蕖、吕传洪七人专程莅会(邵传镛因病未到),参加纪念活动的还有来自江、浙、沪、湘、京等地的“传”字辈弟子及昆剧研究者、学者、教授、各级文化部门领导等一百多人。

◎1992年4月,七位“传”字辈老艺人合影(右起):倪传钺、王传蕖、吕传洪、沈传芷、郑传鉴、姚传芗、包传锋



孙家正
己卯年春

舞者
蘭苑玉古
盛唐
名曲故園

◎文化部部长孙家正为首届中国昆剧艺术节题词

◎在首届中国昆剧艺术节上，江苏省昆剧院演出《桃花扇》，石小梅饰侯方域，胡锦芳饰李香君，黄小午饰杨龙友

402

◆ 给古老昆曲过节



2000年3月31日，由文化部、江苏省政府、苏州市政府联合举办的首届中国昆剧艺术节在古城苏州隆重开幕。

古老昆剧过节了！许多翘首以待，期盼已久的旅居美国、加拿大、日本的曲友及香港、





◎在首届中国昆剧艺术节上，上昆演出《牡丹亭》剧照，李雪梅饰杜丽娘，岳美缇饰柳梦梅



◎在首届中国昆剧艺术节上，江苏省昆剧院演出《看钱奴》，林继凡饰贾仁，徐昀秀饰贾妻，周乾德饰长寿，沈永良饰陈德甫



◎在首届中国昆剧艺术节上，永嘉昆曲传习所演出《张协状元》，林媚媚饰张协

台湾的曲友纷纷赶赴苏州，一睹昆剧节盛况。

昆剧艺术节上参演团体，不仅有来自全国的六个昆剧院团，还增加了浙江永嘉昆曲传习所。我国台湾、香港和日本等海内外昆剧民间社团及昆剧爱好者也兴致盎然，参加祝贺演出活动。

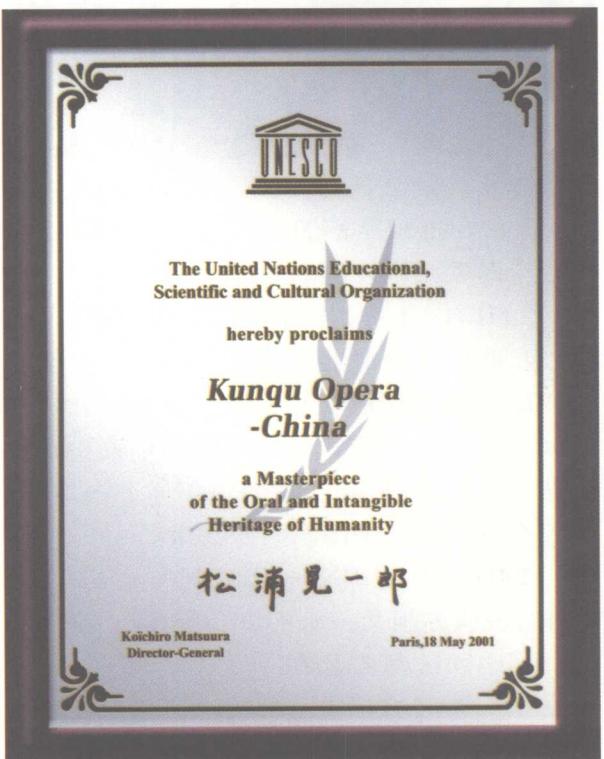
首届中国昆剧艺术节，是建国以来昆剧史上规模最大、影响最深远的昆剧庆典活动。演出精品荟萃、好戏连台，来自各昆剧院团的十八位全国戏剧梅花奖得主在姑苏舞台上争奇斗艳、各展风采。《张协状元》、《牡丹亭》、《琵琶记》、《桃花扇》等十三台大戏及苏州“继”、“承”字辈演员、云南古乐团、海内外昆剧社团参演的九台折子戏，都给观众留下深刻印象，充分显示古老昆剧的精致与华美。



◆ 昆曲列为“世界遗产”



2001年5月18日，联合国教科文组织向全世界宣布，授予世界不同地区的首批十九个文化社区和文化表现形式为“人类口头和非物质遗产代表作”称号，中国昆曲赫然名列榜首。它标志着昆剧的历史文化价值终于得



◎联合国教科文组织颁发的铜版证书，证书中的英文译为：
联合国教科文组织特此宣布
中国昆曲艺术为人类口头和
非物质遗产代表作

总干事 松浦晃一郎
2001年5月18日巴黎

◎2002年10月，联合国教科文组织非物质文化遗产处处长爱川纪子女士到苏州考察，并观赏昆曲演出



到了全世界的公认与保护。文化部为此制定了《保护和抢救昆剧的十年规划》，明确了今后一个时期昆剧发展的方向。

2001年11月，苏州举办庆祝中国昆曲列为“人类口头和非物质遗产代表作”暨纪念苏州昆剧传习所成立八十周年活动。在这次活动中，文化部正式决定苏州为举办中国昆剧艺术节定点城市，今后每三年举办一次，并建议在苏州建立中国昆曲博物馆。

2003年是中国昆剧第二个庆祝年，11月15日，古城苏州又一次不负众望，成功举办了第二届中国昆剧艺术节。

与三年前的首届昆剧艺术节相比，这次艺术节参演剧团和参演剧目都有所增加，所

◎在纪念昆剧传习所成立八十周年演出活动中，“传”字辈老艺术家倪传钺在苏州虎丘曲会上唱曲（2001年11月6日）





◎在纪念昆剧传习所成立八十周年演出活动中,北昆演出《千里送京娘》,侯少奎饰赵匡胤,史红梅饰京娘



◎在纪念昆剧传习所成立八十周年演出活动中,浙昆演出《蝴蝶梦》,张志红饰田氏

◎在第二届昆剧艺术节上，北方昆曲剧院演出《宦门子弟错立身》，柯军饰完颜寿马，史红梅饰王金榜

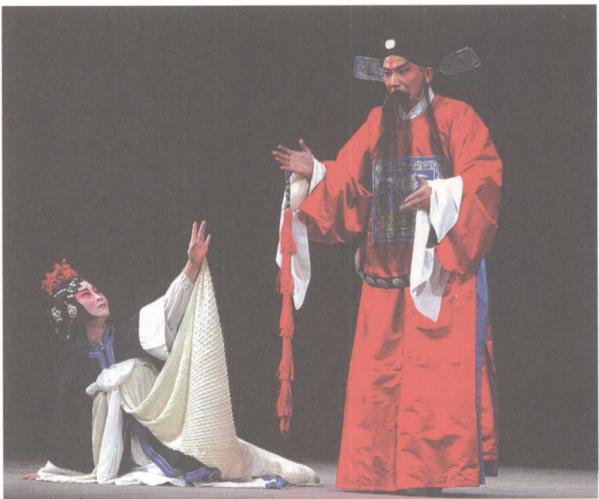


◎在第二届昆剧艺术节上，湖南省昆剧团演出《彩楼记》，张富光饰吕蒙正，傅艺萍饰刘翠屏，鄂安宏饰孙巧儿



◎在第二届昆剧艺术节上，浙江昆剧团演出《暗箭记》，林为林饰公孙子都，张志红饰常棣





◎ 在第二届中国昆剧艺术节上，江苏省苏州昆剧院演出《朱买臣休妻》，陶红珍饰崔氏，杨晓勇饰朱买臣

演剧目也都是经各剧院团精心打造，反复磨砺的精品。

中国戏曲学院演出的《张协状元》，是国内目前来说最接近戏曲原生态的古剧，主创人员力求其演出形态最大程度地接近南宋时期的风格，因此具有较高的学术研究价值。

永嘉昆曲传习所的《杀狗记》，以全新的创作思路，浓郁的乡村气息，通俗易懂、质朴洒脱的表演风格，把典雅的昆剧重又拉回到



◎ 在第二届中国昆剧艺术节上，永嘉昆曲传习所演出《杀狗记》，黄苗苗饰杨月真，李文艺饰孙华

◎ 在第二届中国昆剧艺术节上，江苏省昆剧院演出《牧羊记》，黄小午饰苏武，石小梅饰李陵

了民间。

其它如北方昆曲剧院的《宦门子弟错立身》、上海昆剧团的《班昭》、浙江昆剧团的《暗箭记》、江苏省昆剧院的《窦娥冤》、苏州昆剧院的《朱买臣休妻》、湖南省昆剧团的《彩楼记》等都以各自的精彩表演给观众留下了深刻印象。

艺术节期间还举行了“昆曲国际学术研讨会”、全国业余曲社曲友会唱的“虎丘曲会”、“中国昆曲博物馆揭牌暨一期工程竣工仪式”和《中国昆曲论坛》首发式。

苏州历来就十分注重昆剧的研究和资料的收集工作，早在1959年，为保护文化遗产，苏州建立了苏州市戏曲研究室，这是江苏省乃至全国范围内第一个建立的以抢救挖掘昆曲资料，进行昆曲专题研究的戏曲研究机构。

数十年来，戏曲研究室挖掘、整理、研究、

◎位于苏州市中张家巷14号的中国昆曲博物馆正门





◎中国昆曲博物馆的“历代昆曲作家作品展”



编撰和刊印了《昆剧穿戴》、《昆剧选浅注》、《韵学骊珠新编》、《宁波昆剧老艺人回忆录》等大批珍贵的昆剧资料，还征集了许多珍贵的昆曲文物，其中包括大量昆曲名家的手抄曲本、折子，其价值和数量均属全国之最。1986年又建立了苏州戏曲博物馆，这就为中国昆曲博物馆的建立打下了良好的基础。

2002年初，苏州开始筹建中国昆曲博物馆，筹建期间，博物馆利用各种途径向社会广泛征集昆曲文物及资料，共征集包括明清传奇刻本、俞粟庐、吴梅、樊伯炎等名家书画及其他文物资料三千多件，为丰富新馆的展陈做好准备。

2003年11月，经文化部、江苏省政府立项批准，由“江苏省文化宣传专项资金资助项目”专项拨款的中国昆曲博物馆，在第二届中国昆剧艺术节期间正式挂牌成立。文化部党组成员常克仁和文化部艺术司及江苏省有关领导出席了开馆仪式。

◎苏州新建的昆曲沁兰厅
(位于苏州市翠竹巷 11 号)



新建立的中国昆曲博物馆占地 3600 平方米,它的前身是建于清光绪五年(1879)的全晋会馆,内有精致华美的古戏台,门厅屋檐上随处可见戏文砖雕和木雕。1986 年曾建为苏州戏曲博物馆,现被国家正式批准建成中国昆曲博物馆。

博物馆集昆曲的陈列、展演、收藏、研究、传承为一体,充分利用古建筑的环境优势,努力营造了古典昆曲的艺术氛围。

博物馆的陈列,不仅向游客展示了昆曲“物质的”的历史与文化,还把中国古老戏曲的活化石——昆曲表演,作为中国昆曲博物馆重要的“陈列品”加以展示,以突出“人类



口头和非物质遗产”的特质。

目前，中国昆曲博物馆第一期筹建工作已基本完成，主要展厅有《昆曲文物史料展》、《昆曲江湖角色行头展》、《昆曲场面展》、《古戏台模型展》、《历代昆曲作家作品展》和《戏文木雕展》。馆内原有的精致古戏台可为游客展示传统的、原汁原味的古典昆剧表演，让游客在动静结合、有声有色的环境氛围内充分感受昆曲的独特魅力。

由于中国昆曲博物馆的建立和两次成功举办中国昆剧艺术节，苏州已逐渐成为全国乃至全世界昆剧活动的艺术中心。新世纪的苏州，在文化部和昆指委“保护、继承、创新、发展”工作方针的指导下，结合文化部新制订的《保护和抢救昆剧的十年规划》，逐步理清

◎苏州市政府、苏州大学联合成立中国昆曲研究中心，并于2003年11月召开首届中国昆曲国际学术研讨会



思路,形成了保护、继承、弘扬昆曲艺术的基本框架,那就是:

乘中国昆曲列入“人类口头和非物质遗产代表作”的东风,通过几年的努力,构筑“节”(中国昆剧艺术节)、“馆”(中国昆曲博物馆)、“所”(苏州昆剧传习所)、“院”(江苏省苏州昆剧院)、“场”(一批演出场所)和“建立昆曲研究中心、开设昆曲学院、打造昆曲之乡、活跃群众性曲社活动、开辟昆曲电视专场和网站,完善昆曲演出传播和海外交流中介机构”这样两个“五位一体”新格局。

按照这个基本思路和框架,苏州文化部门编制了《保护继承弘扬昆曲遗产十年规划》并付诸实施。如今,苏州不仅新建了中国昆曲博物馆,成功举办了两次中国昆剧艺术节,又在苏州大学建立了中国昆曲研究中心,

◎2001年群众性曲社曲友聚集虎丘会的场景





以推动昆曲学术研讨活动的展开。并于沈德潜故居恢复昆剧传习所，新建昆剧演出场所沁兰厅。又将江苏省苏昆剧团改建为江苏省苏州昆剧院，推出几十名“小兰花”昆剧新秀。剧院还于2003年分别与台湾儒商陈启德先生、美籍作家白先勇先生合作，整理大型古典连台本戏《长生殿》和青春版《牡丹亭》。其中和中国昆曲博物馆、苏州昆剧传习所联合制作的《长生殿》于2004年2月赴台首演，由“小兰花”主演的青春版《牡丹亭》于4月赴台首演，均获得巨大成功。

◎ 在昆曲发源地，昆山市政府建立了昆曲博物馆（位于亭林公园内）

◎ 昆山市昆曲博物馆文物资料陈列



◆ 竞繁争妍七院团



上海昆剧团

上海昆剧团成立于1978年2月，它的前身是上海青年京昆剧团。主要成员为上海市戏曲学校昆剧班、音乐班的第一、二届毕业生。两届毕业生均为上昆最主要的核心团员，如计镇华、梁谷音、刘异龙、蔡正仁、岳美缇、王芝泉、张铭荣、方洋、陈同申、张静娴等。演员阵容强大，群英荟萃、行当齐全。他们的表演曾得到俞振飞、言慧珠两位著名艺术家指导，更有许多“传”字辈老师和京剧界前辈悉



◎ 上海昆剧团的艺术家们在艺海春秋五十载的纪念会上(2004年6月3日)



心传授和指点，有着深厚、扎实的专业基础。

如今，剧团新培养的一批青年演员也引人瞩目，如：张军、谷好好、沈昳丽、倪泓、丁芸、吴双、黎安等。目前，剧团有七人荣获中国戏剧梅花奖。十三人荣获上海“白玉兰”戏剧表演艺术主角奖和配角奖。

剧团拥有大型昆剧剧目四十多个，如：《墙头马上》、《牡丹亭》、《长生殿》、《蔡文姬》、《钗头凤》、《占花魁》、《玉簪记》、《狮吼记》、《白蛇后传》、《十五贯》、《血手记》、《画皮》、《琼花》、《贩马记》、《烂柯山》、《上灵山》、《司马相如》、《班昭》等。

剧团抢救整理优秀传统折子戏近三百出，如：《扈家庄》、《挡马》、《游园惊梦》、《活捉》、《惊丑》、《偷诗》、《思凡》、《山亭》、《盗仙草》、《太白醉写》、《跪池》、《时

◎《墙头马上》剧照

岳美缇——裴少俊
华文漪——李倩君
上海昆剧团演出

迁偷鸡》、《弹词》等。

上昆的表演风格,一方面注重继承传统,另一方面为适应市场经济,他们勇于探索、大胆创新,充分利用现代化手段烘托舞台氛围,代表作有《牡丹亭》和《班昭》等。而《上灵山》一剧,曾被国内外昆剧界称为“海派昆剧”。

北方昆曲剧院

北方昆曲剧院成立于 1957 年 6 月 22 日,是长江以北惟一的昆曲表演团体。建院初期,剧院集合了韩世昌、白云生、侯永奎、马祥麟、侯玉山、沈盘生、白玉珍、魏庆林、孟祥生、傅雪漪等艺术前辈和编导,先后培育了侯少奎、李淑君、丛兆桓、洪雪飞、蔡瑶铣、董瑶琴、凤云、白玉珍

◎ 北方昆曲剧院十位老艺术家,
前排左起:白云生、侯炳武、侯
玉山、魏庆林、韩世昌;后排左
起:马祥麟、孟祥生、侯永奎、李
凤云、白玉珍





◎白云生、马祥麟演出《琴挑》

张敦义、张毓雯、韩建成、周万江、马玉森、杨凤一、刘静等百余名第二代、第三代昆剧后起之秀。

如今，剧院新培养的昆剧新人有王振义、史红梅、董红钢、魏春荣、马宝旺、张卫东、丁晨元、董萍、邵峰等。

剧院有荣获全国戏剧梅花奖的演员七人。

多年来，北昆继承、整理了大批优秀传统剧目一百多出，并创作、改编、移植历史题材和现代题材剧目十多出。其中有：《牡丹亭》、《西厢记》、《琵琶记》、《长生殿》、《桃花扇》、《荆钗记》、《单刀会》、《夜奔》、《嫁妹》、《山门》、《斩娥》、《辩冤》、《女弹》、

◎梅兰芳、韩世昌合演《游园》





◎《文成公主》剧照

李淑君——文成公主
北方昆曲剧院演出

《昭君出塞》、《天罡阵》、《百花赠剑》、《活捉》、《小宴》、《李慧娘》、《晴雯》、《千里送京娘》、《血溅美人图》、《南唐遗事》、《水淹七军》、《玉簪记》、《棋盘会》、《偶人记》、《红霞》、《夕鹤》、《妙医》、《贵妃东渡》、《夜奔》、《刺虎》等。

北昆继承了昆弋班和京朝派昆曲的风格，又吸收了南昆之长，除文戏外也擅演功底扎实的武戏。四十多年来，北昆取南昆之精彩，扬北昆之特色，以精湛的艺术赢得广泛赞誉。



◎《西厢记》剧照

蔡瑞锦——崔莺莺
许凤山——张君瑞
北方昆曲剧院演出



江苏省昆剧院

江苏省昆剧院的前身为成立于1960年驻南京的江苏省苏昆剧团，1977年更名为江苏省昆剧院，现直属于江苏艺术剧院（江苏省演艺集团）。

剧院艺术人员由苏州输送的部分“继”字辈演员和江苏省戏剧学校67届、85届昆剧班等毕业生组成。演员行当齐全、阵容强大，他们都得到了苏、沪、杭“传”字辈老师的悉心教导，又获得了俞振飞、徐凌云、俞锡侯、徐子权、宋选之、宋衡之、吴秀松等昆曲名家的热心指点，功底扎实，在唱、念、做、打诸方面都各具特色。

剧院保持南昆风格，主要演员有张继青、姚继焜、范继信、姚继荪、吴继月、吴继静等“继”字辈演员和后继人才石小梅、胡锦芳、张寄蝶、林继凡、黄小午、孔爱萍、柯军、徐云秀等。

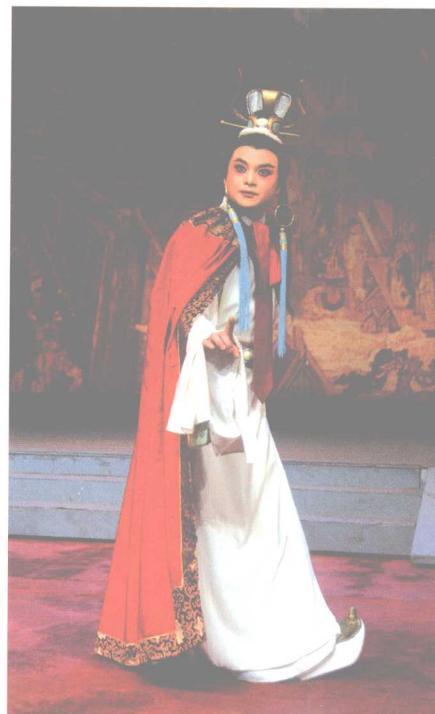


◎张继青在《痴梦》中饰崔氏

◎柯军饰《宦门子弟错立身》中
完颜寿马

剧院现拥有全国戏剧梅花奖演员六人。剧院在剧目创作上继承传统、推陈出新，拥有大型昆剧《牡丹亭》、《桃花扇》、《朱买臣休妻》、《血冤》、《白罗衫》、《玉簪记》、《焚香记》、《看钱奴》、《绣襦记》等。

抢救继承昆剧折子戏近百出，其中有《痴诉点香》、《打虎游街》、《千里送京娘》、《活捉》、《惊变埋玉》、《迎像哭像》、《痴梦》、《刺虎》、《题曲》、《跪池》、《狗洞》、《花荡》、《琴挑》、《偷诗》、《写状》、《相梁刺梁》等。



◎《狮吼记》
汪世瑜——陈季常
王奉梅——柳氏
原浙江京昆艺术剧院演出





浙江昆剧团

浙江昆剧团组建于 1977 年，其前身是 1956 年挂牌的浙江昆苏剧团，是全国昆剧界成立最早的专业昆剧表演团体。它源出国风苏滩社，1952 年定名为国风昆苏剧团。

1956 年，剧团改编整理了昆剧《十五贯》，在杭州、上海试演成功，同年 4 月，浙江省文化局宣布，剧团改名为国营浙江昆苏剧团。



◎《十五贯》

周传瑛——况 钟

王传淞——娄阿鼠

浙江昆剧团演出

剧团以周传瑛、王传淞、周传铮、包传铎为首及其培育的“世”字辈和“盛”字辈演员为中坚，1978 年又招收培养了“秀”字辈新人。八十年代中期，浙昆喜呈“传、世、盛、秀”四代同堂的兴盛局面。1994 年 4 月 28 日，曾与浙江京剧团合并为浙江京昆艺术剧院；2003 年 2 月 12 日，又分开独立建制，恢复浙江昆剧团。

剧团现有五人荣获中国戏剧梅花奖。剧团核心骨干为：汪世瑜、王世瑶、龚世葵、张世铮、王奉梅、林为林、张志红、翁国生、程伟兵、

陶铁斧、李公律、唐蕴嵒等。

在剧目创作方面,自《十五贯》后,剧团又相继创作和改编演出了《西园记》、《风筝误》、《长生殿》、《浮沉记》、《孔雀胆》、《杨贵妃》、《青虹剑》、《狮吼记》、《寻太阳》、《少年游》、《暗箭记》、《公孙子都》等,并拥有传统折子戏精品《拾画叫画》、《题曲》、《界牌关》、《问探》、《吕布试马》、《跳墙着棋》、《游园惊梦》、《寻梦》等。

江苏省苏州昆剧院

◎《钗钏记》剧照

陈红民——史 直

陶红珍——芸 香

岳 琪——史 母

苏州昆剧院演出

江苏省苏州昆剧院原名江苏省苏昆剧团,成立于1956年10月,苏、昆兼演。它的前身为1951年建立的民锋苏剧团,主要演员有庄再春、蒋玉芳、朱容、尹斯明。





◎建筑学家贝聿铭夫妇观看苏州昆剧院演出后与演员王芳、俞玖林等合影



剧团开创之际，曾先后聘请宋选之、宋衡之、吴仲培、俞锡侯、徐凌云、俞振飞及“传”字辈等老艺人为演员“拍曲”、“踏戏”，培养了大批“继”“承”字辈优秀演员。其中，除已输送至南京另建剧团的张继青等十三位“继”字辈演员外，尚有柳继雁、尹继梅、周继翔、章继涓、丁继兰、尹继芳、凌继勤、龚继香、周继康、朱继勇、金继家等以及朱文元、尹建民、赵文林、叶和珍、徐炜、陈红民、朱薈、梁琴琴、朱双元、朱承涛等“承”字辈演员，使演出队伍不断壮大。

八十年代以来，王芳、陶红珍、宋苏霞、杨晓勇、王如丹、吕福海、王瑛、陈滨等第四代演员脱颖而出，其中青年演员王芳荣获中国戏剧梅花奖。

九十年代中期，剧团招收培养了沈丰英、顾卫英、俞玖林、周雪峰、屈斌斌、陆雪刚、翁育贤、俞红梅、闻益、陈晓蓉等几十位“小兰花”

昆剧新人，如今已在昆剧舞台上崭露头角。

2002年4月，江苏省苏昆剧团重组为江苏省苏州昆剧院。剧院自创建以来，先后演出过大小昆剧剧目二百余出，其中有《白蛇传》、《窦娥冤》、《钗钏记》、《荆钗记》、《朱买臣休妻》等。2004年初，剧院又新排了原创性《长生殿》和青春版《牡丹亭》，在海峡两岸巡回演出，大获成功。

剧团在继承传统苏州昆曲的基础上，保留正宗南昆风韵，表演上承习古风，力求体现昆剧的“原汁原味”，深受海内外曲友的好评。

湖南省昆剧团

◎湘昆《雾失楼台》剧照

张富光——秦少游

罗艳——碧桃





湖南省昆剧团成立于1966年（前身为1960年组建的郴州专区湘昆剧团），是中南六省惟一的专业昆剧艺术表演团体。剧团除师承湘昆前辈萧剑昆、匡升平、彭升兰等老艺人外，还受北昆白云生、侯永奎、马祥麟、侯玉山和“传”字辈许多名师指点，拥有雷子文、唐湘音、郭静蓉等优秀中年演员和张富光、罗艳、傅艺萍、崔美芳、伍少娟等优秀青年演员，其中张富光和傅艺萍两人荣获中国戏剧梅花奖。

剧团整理演出了《浣纱记》、《渔家乐》、《连环记》、《白兔记》、《牡丹亭》、《醉打山门》、《十五贯》、《墙头马上》、《宝莲灯》、《荆钗记》、《一天太守》、《雾失楼台》和传统折子戏《武松杀嫂》、《见娘》、《猜寄》、《拾柴》、《抢棍》、《痴梦》、《寻梦》、《埋玉》、《藏舟》等。

湘昆的特色，吐字行腔以湘南官话为标准，音调高而清亮，曲调不尚雕琢，配以高亢

◎《白兔记·抢棍》剧照

张富光——刘智远

傅艺萍——李三娘

湖南昆剧团演出

激越的大锣、战鼓、唢呐伴奏，舞台气氛火爆热烈，有别南昆幽静委婉的风格。1989年和1999年，湘昆被组入中国昆剧艺术团赴香港、台湾演出《武松杀嫂》、《见娘》、《猜寄》等剧目，均获好评。

温州市永嘉昆曲传习所（永嘉昆剧团）

永嘉昆剧团原称温州巨轮昆剧团。1954年划归永嘉县，改名永嘉昆剧团。

1957年9月，温州戏曲学员训练班招收一批昆剧学员，为永昆培育接班人，其中有叶德远、陈崇明、林媚媚、陈欣欣、王友圭、朱永清等。所演《琵琶记》、《荆钗记》、《见娘》、《当巾》、《追舟》等剧目，以浓郁的乡土气息和质朴粗犷的表演风格在昆剧界独树一帜。

1999年重新组建了永嘉昆曲传习所。

◎《张协状元》剧照
林媚媚——张 协
杨 娟——胜 花
永嘉昆曲传习所演出





◎《杀狗记》剧照

张胜建——胡子传

刘汉光——柳龙卿

黄苗苗——杨月真

永嘉昆曲传习所演出

2000年4月,昆剧《张协状元》参加首届中国昆剧艺术节,以古朴的舞台形式和朴实粗犷的表演风格获得赞誉。2003年11月,他们又以复排的《杀狗记》参加第二届昆剧艺术节,再获好评。

目前,永昆已招收十名学员,正在上海戏剧学院昆剧表演班学习,由他们演出的永昆特有剧目《拷婢》、《见娘》、《吃饭吃糠》、《秋江》、《张协状元》等颇具特色,永嘉昆剧有了新一代传人。

昆曲队伍有两路大军,除了专业昆团以外,还有业余的曲社组织。当前全国共有九十多一个曲社,分布在苏州、昆山、太仓、扬州、南京、北京、天津、上海、杭州、香港、台北等地。如苏州市剧协昆研社、北京昆曲研习社、上海昆曲研习社、上海国际昆曲联谊会、同济大学昆曲社、田笙昆曲研习会、南京昆曲社、天津甲子曲社等等,它们在昆曲的传承方面起了不可低估的作用,曲友们都是昆曲艺术的热爱者,是昆曲发展的群众基础。

◆ 姨紫嫣红五十春



建国五十年来，各昆剧院团在党的“百花齐放、推陈出新”文艺方针指引下，整理、创作大型昆剧剧目二百多个。其中既有大量经抢救、整理、改编的传统昆剧，又有新创作的新编历史剧和移植剧，还有表现现代题材的现代昆剧，充分表明了建国五十年来昆剧创作的兴旺和繁荣。

一、整理改编经典剧目

《长生殿》 浙江国风昆苏剧团首演于1954年。剧本整理周传瑛、洛地，导演周传瑛、谱曲陈祖庚、张世铮、周雪华，主演周传瑛、张娴、王传淞、周传铮、包传铎。

1983年北方昆曲剧院整理演出此剧，改编秦瑾等，导演丛兆桓，作曲陆放，艺术指导周传瑛、张娴，主演洪雪飞、马玉森。

上海昆剧团也于1987年编演此剧，改编唐葆祥、李晓，导演李紫贵、沈斌，作曲刘如曾、顾兆琳，主演蔡正仁、华文漪、刘异龙等。此剧分别于1988年和1992年赴日本、台湾演出。

江苏省苏州昆剧院曾于1958年由“继”



字辈演员首演此剧，1984年又由“承”字辈演员复排演出。2000年中国首届昆剧艺术节上，剧院第四代“小兰花”青年演员继承演出《长生殿》上集，每个演员分别出演其中一场，由此出现了五个唐明皇、五个杨贵妃、三个高力士的演出阵容，显示了剧院的前景和希望。

2003年，由中国昆曲博物馆、苏州昆剧传习所和苏州昆剧院联合制作，台湾儒商陈启



◎2004年2月，苏州昆剧院在台北首演《长生殿》。王芳饰杨贵妃，赵文林饰唐明皇。

◎苏州昆剧院演出《长生殿》的排场



◎苏州昆剧院《长生殿》导演顾笃璜(右二)、美术设计叶锦添(右三)和王芳、赵文林。



◎《十五贯·访测》剧照

周传瑛——况 钟
王传淞——娄阿鼠
浙江昆苏剧团演出(1956年)



德出资,恢复排演全本《长生殿》,陈先生特邀苏州资深昆曲学者顾笃璜担任总导演,台湾著名美术设计师叶锦添任舞美设计,主演王芳、赵文林。全剧分上、中、下三本,共二十八折。

该剧经过一年多的排练,于2004年2月赴台湾首演。全剧以“原汁原味”的南昆风格,流畅、精致的舞台表演,华丽而古典的舞美设计吸引了台湾各个阶层的观众。

《十五贯》 1956年由浙江国风昆苏剧团整理改编并首演,执笔陈静,主演周传瑛、王传淞。

该剧表演既传统又精致,特别是《访测》一折,无论是情节结构,人物性格,还是“传”字辈艺术家的表演,都堪称昆剧的经典之作。同年,上海电影制片厂将其拍成同名电影。此后,自八十年代到九十年代,浙江昆剧团又多次复排演出,主演张世铮、王世瑶、汪世瑜、王奉梅。除此,其它昆剧院团也曾向浙



昆学习演出此剧。

《牡丹亭》 1957 年由北京昆曲研习社首演。导演朱传茗、沈传芷等，主演袁敏宣、周铨庵、张允和。

此后，上海市戏曲学校和全国六个昆剧院团到上世纪九十年代都分别以各自不同的风格与表演改编演出此经典名剧。当时演出一般只表现《回生婚走》以前的情节。其中，江苏省昆剧院著名演员张继青，以细腻精致的表演功力扮演杜丽娘而荣获首届全国戏剧梅花奖，并名列榜首。



◎王传淞为王世瑶授演《十五贯》
中婺阿鼠

◎《牡丹亭》剧照
张继青——杜丽娘
徐华——春香
江苏省昆剧院演出

◎青春版《牡丹亭》2004年4月在台北首演，制作人白先勇（右二）出席台北新闻发布会



1999年，为再现古典名剧《牡丹亭》原著全貌，上海昆剧团邀请王仁杰缩编、李梁作曲，郭小男导演了三十四折经典版，全剧分上、中、下三本，由张静娴、沈昳丽、李雪梅扮演杜丽娘，岳美缇、蔡正仁、张军扮演柳梦梅。此剧以其演出规模之大，制作之精美，表演之精致受到海内外观众的好评，剧目曾献演首届中国昆剧艺术节。

2004年4月，由美籍作家白先勇先生策划制作，江苏省苏州昆剧院“小兰花”昆剧新秀担任主演的青春版《牡丹亭》，赴台首演，轰动宝岛。全剧分上、中、下三本，导演汪世瑜，艺术总监张继青，主演沈丰英、俞玖林。



◎青春版《牡丹亭》剧照
俞玖林——柳梦梅
沈丰英——杜丽娘

◎《墙头马上》剧照
俞振飞——裴少俊
言慧珠——李倩君
上海昆剧团演出

◎青春版《牡丹亭》剧照
俞玖林——柳梦梅
沈丰英——杜丽娘
苏州昆剧院演出（见右页）





《墙头马上》 1958年上海市戏曲学校集体改编，执笔苏雪安，导演朱传茗、方传芸、杨村彬，主演俞振飞、言慧珠。1959年1月首演。

该剧发扬了原作的精华，具有鲜明的昆剧风格。1959年，此剧选入北京参加建国十周年献礼演出。1963年又被长春电影制片厂摄制成彩色艺术片，成为俞振飞表演艺术的代表作之一。上海文艺出版社也出版了该剧的昆剧改编本。

此后，为参加上海青年京昆剧团建团公演，青年演员华文漪、岳美缇、刘异龙、周启明学习排演了此剧。上海昆剧团组建后又于1979年复排公演，导演秦锐生，演员同上。

《西园记》 1960年由浙江省昆苏剧团整理改编后首演，为浙昆的优秀传统保留剧目。改编贝庚，导演周传瑛、王传淞，音乐设计陈祖庚、曹先模，主演汪世瑜、沈世华。

演出具有南昆风格，表演典雅、轻松、活泼。在2000年首届中国昆剧艺术节上，浙昆再次献演此剧，主演汪世瑜、王奉梅，唱、做俱佳，给观众留下很深印象。



◎《西园记》剧照

汪世瑜——张继华

沈世华——王玉真

浙江昆剧团演出

◎《桃花扇》剧照

洪雪飞——李香君

马玉森——侯方域

北方昆曲剧院演出





《桃花扇》 1980 年由北方昆曲剧院首演。改编杨毓珉、郭启宏，导演丛兆桓，主演洪雪飞、马玉森。编导采用双勾和白描手法，形式朴素无华，着重人物心理刻画，演出颇有新意。

1991 年江苏省昆剧院也上演了此剧，改编张弘、王海青，导演周世琮，谱曲徐学法，主演石小梅、徐云秀（1996 年重排时胡锦芳饰李香君）。

《琵琶记》 此剧由上海昆剧团首演于



1984 年，陆兼之、方家骥整理改编，顾兆琳、胡鹏作曲，导演秦锐生，主演华文漪、蔡正仁、张静娴。

1993 年，北方昆曲剧院也编演此剧，编剧郭汉城、谭志湘，作曲傅雪漪，总导演李紫贵，艺术指导郑传鉴，导演丛兆桓，主演蔡瑶铣、董瑶琴、王振义等。

《朱买臣休妻》 1983 年春，江苏省昆剧院请老一辈著名戏剧家阿甲根据《烂柯山》整理执导，于同年 6 月 3 日首演于北京人民艺术剧场，获行家与观众的高度评价。1985 年姚继焜对剧本重新整理，加工排练后至南京上演，导演刘卫国，主演张继青、姚继焜。

◎《琵琶记·团圆》剧照
苏州昆剧院演出

◎《朱买臣休妻》剧照
陶红珍——崔 氏
苏州昆剧院演出



这出戏，张继青在相当程度上保留继承了以沈传芷为代表的南昆表演风格，而且加以发展，将崔氏的任性、骄横、悔恨和委屈等矛盾心理表现得淋漓尽致。成为张继青除《牡丹亭》之外的又一出代表性剧目。

在 2003 年第二届中国昆剧艺术节上，苏州昆剧院也展演了此剧，剧本整理阿甲、姚继焜，艺术指导姚继焜、张继青，执行导演张天乐，主演陶红珍、杨晓勇。

《张协状元》 2000 年由浙江永嘉昆曲传习所演出。改编张烈，导演谢平安，作曲林天文、黄光利，主演林媚媚、杨娟、王成虎、吕德明、邹康乐、黄宗生。

该剧在首届中国昆剧艺术节上演出引起很大反响。全剧十二个角色分别由六位演员承担，风格质朴，就连传统戏曲中的“一桌两椅”也被省略，全由演员取而代之。此后，该剧入选北京演出，于 2002 年荣获文化部第十届文华新剧目奖和我国戏曲界最高专家奖——中国戏曲学会奖。编剧张烈因此荣获第十届

◎《张协状元》剧照

林媚媚——张 协
杨 娟——贫 女
永嘉昆曲传习所演出





文华剧作奖和中国曹禺戏剧奖剧本奖。

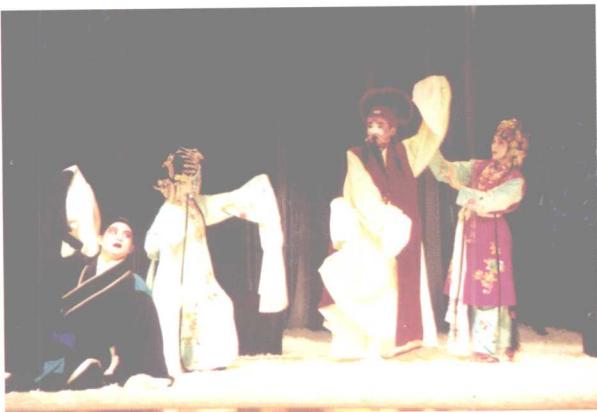
此外，在2003年的第二届中国昆剧艺术节上，中国戏曲学院也献演了早在十一年前就已改编整理的《张协状元》。作曲傅雪漪，导演于少非，主演江其虎、李仙花、孔新垣等。

《宦门子弟错立身》 北方昆曲剧院在2003年第二届中国昆剧艺术节上献演。改编丛兆桓、若皓、刘宇宸，总导演丛兆桓，导演欧阳明，作曲王大元、彩虹，主演柯军、史红梅。

新改编的《宦门子弟错立身》，力求将这出残存的古戏文再现于今人舞台，展示了从院本到杂剧再到戏文的舞台风貌以及金代的世俗风情。表演既古朴又表现了现代人的理念与阐释，因此，既有学术价值又有较强的娱乐观赏效果。

《杀狗记》 永嘉昆曲传习所献演于2003年第二届中国昆剧艺术节。改编张烈，导演余莅杭，作曲潘好男，主演黄苗苗、李文艺、胡维露等。

该剧代表了永昆质朴明快、粗犷、活泼的表演风格，具有雅俗共赏的戏剧魅力，为昆剧走向民间提供了依据。



◎《杀狗记》剧照

黄苗苗——杨月真
李文艺——孙 华
胡维露——孙 荣
永嘉昆曲传习所演出

二、新编古装戏、历史剧

《李慧娘》 北方昆曲剧院 1961 年首演，编剧孟超，导演白云生，作曲陆放，主演李淑君、丛兆桓。

《晴雯》 北方昆曲剧院 1963 年首演，

◎《晴雯》剧照

顾凤莉——晴 雯
许凤山——宝 玉
北方昆曲剧院演出



◎《李慧娘》剧照

李淑君——李慧娘
丛兆桓——裴舜卿
北方昆曲剧院演出



◎《南唐遗事》剧照

马玉森——李 煜
北方昆曲剧院演出

王昆仑、王金陵编剧，导演阿甲、白云生、马祥麟，作曲陆放、傅雪漪，主演顾凤莉、许凤山、马玉森。

《南唐遗事》 北方昆曲剧院 1987 年首演。编剧郭启宏，导演夏淳、丛兆桓，作曲陆放，主演马玉森、侯少奎、洪雪飞。

该剧可谓新时期以来新编昆剧的经典之





作，语言富于文采，追求诗意，与词作家李煜的诗词互相融合，曲词格律也非常适合昆曲的演唱，形式与内容相得益彰。

此剧的演出获得巨大成功，各报纸争相评论，纷纷赞扬。北京市授予该剧优秀编剧、优秀导演、优秀表演等多项奖励。此后，被中央电视台录制成四集连续剧，并于1988年、1989年连获全国电视剧金三角一等奖和飞天二等奖。

《司马相如》 1995年上海昆剧团创作演出，编剧郭启宏，导演苏民，作曲辛清华，主演岳美缇、张静娴、刘异龙。

此剧以明快的风格和精彩的表演，1996年9月曾在全国昆曲新剧目汇演开幕式上演出，后又入选为第五届中国艺术节参演剧目，在成都演出。



◎《司马相如》剧照
岳美缇——司马相如
张静娴——卓文君
上海昆剧团演出

◎《班昭》获中国戏曲学会奖

张静娴——班 昭
蔡正仁——马 续
上海昆剧团演出



《班昭》 上海昆剧团于 2003 年在第二届中国昆剧艺术节上献演。编剧罗怀臻，导演杨小青，作曲顾兆琳，主演张静娴、蔡正仁等。

作者以热情饱满的笔墨，塑造了一个为《汉书》而奉献一生的古代女学者形象，剧本结构紧凑、情节流畅，其唱词严格按照昆曲曲律填词，很好地表现了主人翁哀怨、徘徊、孤独的复杂心理。

三、改编外国名剧

《血手记》 1987 年由上海昆剧团首演，郑拾风据英国莎士比亚名剧《麦克白》改编。导演李家耀，作曲沈利群、顾兆琳，主演计镇华、张静娴。

此剧是昆剧对国外名剧移植改编所作的一次有益的尝试和探索。1987 年秋，此剧参加



◎《血手记》剧照

计镇华——马佩

张静娴——铁氏

上海昆剧团演出

◎《夕鹤》剧照

杨凤——阿慈

温宇航——与平

北方昆曲剧院演出



4

了英国第四十一届爱丁堡戏剧节，并在伦敦、爱丁堡、剑桥等二十多个城市演出。

《夕鹤》 改编自日本同名话剧，1994年由北方昆曲剧院首演，改编向井方树（日）和张虹君，导演夏淳，作曲陆放、戴颐生，主演洪雪飞（1995年复排时由杨凤一主演）。

剧本讲述青年农民与平，听信旁人教唆而违背诺言，终使善良的仙鹤姑娘伤心而去，飞向远方……

这个题材从表演风格和故事内容上讲，与昆剧的细腻委婉十分贴切，是建国以来改

编外国剧本的成功之作。1995年,此剧入选成都举办的第四届中国戏剧节,获优秀演出奖。

1995年,上海昆剧团也推出了“海派”昆剧《夕鹤》,改编郑拾风,导演郭小男,作曲顾兆琳,主演梁谷音、计镇华。剧本在框架上更接近原著,并保留其独幕剧的形式,把戏集中在人物的内心世界和外部冲突上,强化了戏剧矛盾。剧本首演于上海,后赴日本演出。

四、新编现代戏

《红霞》 1958年北方昆曲剧院首演,金紫光、黄励根据同名歌剧改编,导演金紫光、马祥麟,作曲傅雪漪等,主演李淑君。

此剧是建国以来,第一次用古老昆剧的艺术形式表现现代生活的大胆尝试,是昆剧发展史上一次划时代的创举。剧本结构紧凑,词文通俗,表演真实自然,周恩来总理看了演出赞扬说:“《红霞》的演出,为昆剧艺术的发展开辟了一条新的道路。”

《活捉罗根元》 1959年江苏省苏昆剧团首演,根据同名话剧改编,此剧是继现代昆剧《红霞》之后,昆剧现代戏演出的又一次成功尝试。改编、导演、音乐设计均为徐子权。

此剧在表演、导演处理上,充分运用昆剧传统表演手法。舞台沿用一桌两椅,化妆上也大胆采用传统勾脸与抹脸,反面人物小胡子不但要耍水袖,还用粉扑了个白鼻子。这些表现手法不仅没有让人感到生搬硬套,还给人鱼水相融,相得益彰之美感。

此剧于1962年参加苏、浙、沪三省(市)昆曲观摩演出大会获很高评价,为昆剧的继

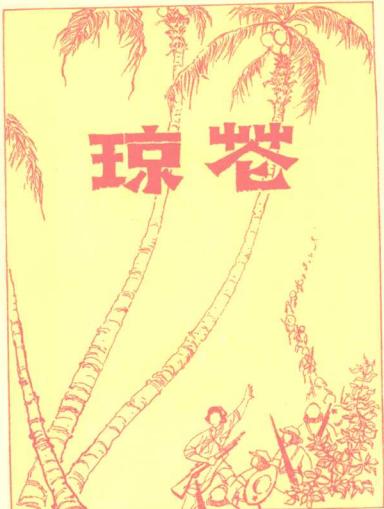


承、发展、创新走出了可喜的一步。

此外，整理改编传统剧较成功的还有：《西厢记》、《渔家乐》、《连环记》、《千里送京娘》、《义侠记》、《荆钗记》、《单刀会》、《白兔记》、《钗钏记》、《西楼记》、《狮吼记》、《玉簪记》、《白罗衫》、《看钱奴》、《绣襦记》、《窦娥冤》、《占花魁》、《俊丑记》、《浮沉记》、《潘金莲》等。

新编古装戏、历史剧较成功的还有：《血溅美人图》、《唐太宗》、《蔡文姬》、《钗头凤》、《杨贵妃》、《青虹剑》、《上灵山》、《少年游》、《雾失楼台》、《血冤》、《偶人记》、《贵妃东渡》等。

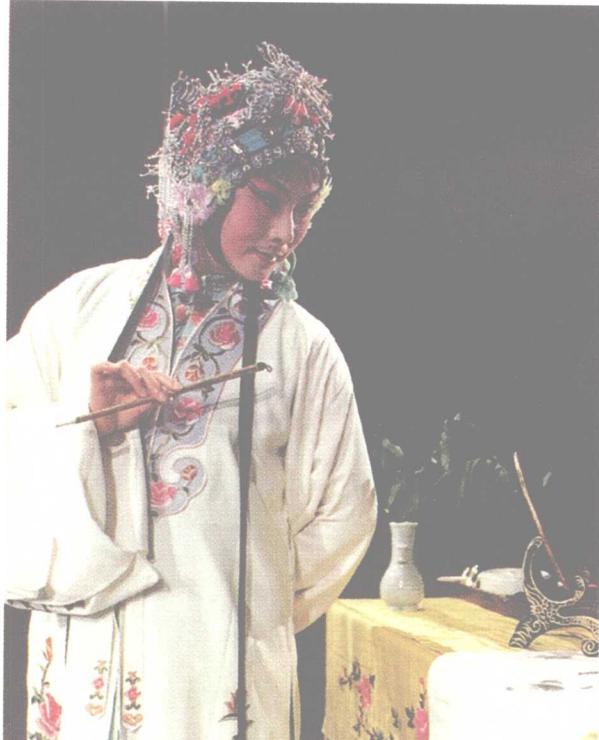
新编现代戏较成功的还有：《琼花》（上昆）、《焦裕禄》（苏昆）、《红灯传》（浙昆）、《腾龙江上》（湘昆）、《嘉富村琐事》（永昆）等。



上海青年京剧团演出

◎现代昆剧《琼花》演出说明书

◆ 喜看昆坛“梅花”幽



◎张继青主演《牡丹亭·写真》
饰杜丽娘

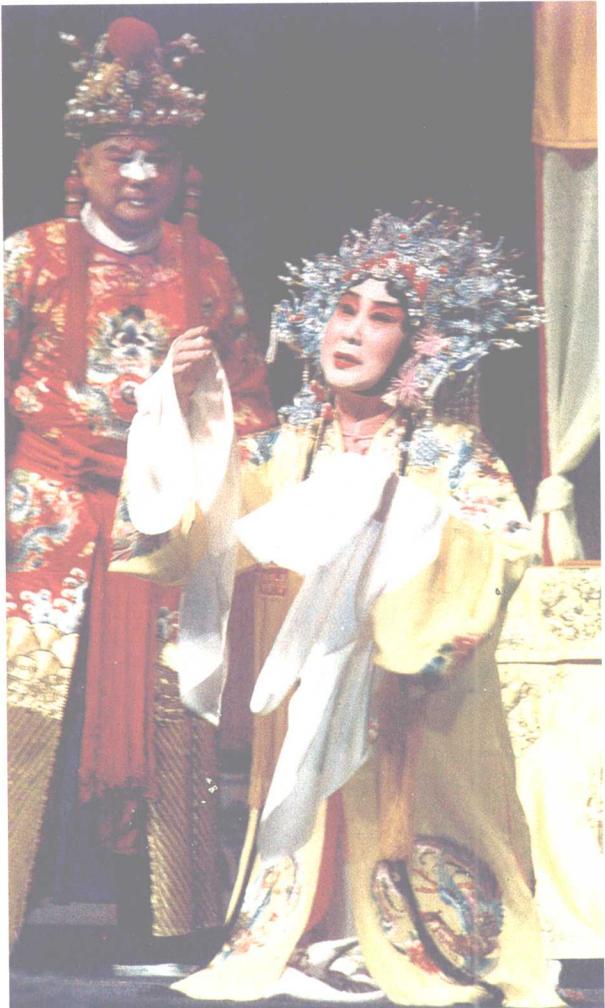
张继青，女，苏州人。江苏省昆剧院一级演员，1983 年度获首届中国戏剧梅花奖，名列榜首。

她出身苏滩艺人世家，1952 年参加苏州民锋苏剧团，从尤彩云为师。1956 年转江苏



省苏昆剧团，受俞振飞、沈传芷、朱传茗、姚传芗、俞锡侯等名家指点、传授，专工昆剧五旦、正旦。

张继青嗓音厚实，吐字清晰，行腔婉转，韵味隽永，形成独特的“张派”唱法。表演真切动人，细腻传神，善于刻画人物的思想感情。其最负盛名的代表性剧目为《惊梦》、《寻梦》、《痴梦》，有“张三梦”之美称。



◎张继青主演《长生殿·埋玉》
饰杨贵妃(林继凡饰高力士)



◎侯少奎饰《送京》中赵匡胤

侯少奎,男,原籍河北饶阳。北方昆曲剧院一级演员,1984 年度获第二届中国戏剧梅花奖。

1957 年入北方昆曲剧院,是著名昆剧大师侯永奎之子,曾随其父和侯炳武学戏。其扮相英俊,身材魁梧,嗓音清脆嘹亮,擅演武生、净角等不同行当的人物。唱念稳健、有激情,尤以红净表演艺术被誉为当世独步。

擅演的主要剧目:《单刀会》、《千里送京娘》、《林冲夜奔》、《武松打虎》、《倒铜旗》、《麒麟阁》、《宗泽交印》、《三夫人》、《四平山》、《水淹七军》等。1989 年曾主演由山西、北京、香港合拍的彩色宽银幕电影《关公》。



◎侯少奎饰《四平山》中李元霸

洪雪飞(1941—1994) 女,安徽歙县人。北方昆曲剧院一级演员,1984 年度获第二届中国戏剧梅花奖。

1958 年参加北方昆曲剧院高级训练班,师承韩世昌、白云生、马祥麟等,又从俞锡侯习唱念,1985 年拜南昆名家姚传芗为师,专工旦角。她表演细腻,刻画人物深刻、准确,嗓音



中
国
昆
曲
艺
术



◎洪雪飞主演《刺虎》饰费贞娥

◎汪世瑜主演《牡丹亭·拾画叫画》饰柳梦梅



宽厚洪亮，演唱感情充沛，行腔平稳，有韵味，吐字清晰。

常演剧目：《长生殿》、《荆钗记》、《三夫人》、《出潼关》、《晴雯》及折子戏《活捉》、《斩娥》、《乔醋》、《赠剑》、《痴梦》、《题曲》、《断桥》、《千里送京娘》等。

汪世瑜，男，江苏昆山人。浙江昆剧团一级演员，1985年度获第三届中国戏剧梅花奖。

1955年进国风昆苏剧团，师从昆剧表演艺术家周传瑛。六十年代初已是浙江昆苏剧团主要演员，主演《西园记》崭露头角，他扮相清秀俊美，嗓音甜润清丽，身段潇洒飘逸，颇具乃师风范。擅演风流俊爽的书生，如《墙

◎ 汪世瑜主演《狮吼记·跪池》
饰陈季常(王奉梅饰柳氏)



头马上》、《琴挑》、《亭会》、《梳妆跪池》、《拾画叫画》等,有“巾生魁首”之称。

1988 年曾应邀赴美国加州大学、斯坦福大学讲学。著有《艺海一粟——汪世瑜谈艺录》。

林为林,男,浙江绍兴人。浙江昆剧团一级演员,1985 年度获第三届中国戏剧梅花奖。

他九岁开始学艺,1978 年入浙江昆剧团“秀”字辈学员班,受业于张正坤、邱唤、沈斌、曲永春、李玉声、魏克玉等京昆名师,并得益于厉慧良、高盛麟、周传瑛等表演艺术家,专工武生。

◎ 林为林主演《暗箭记》
饰公孙子都



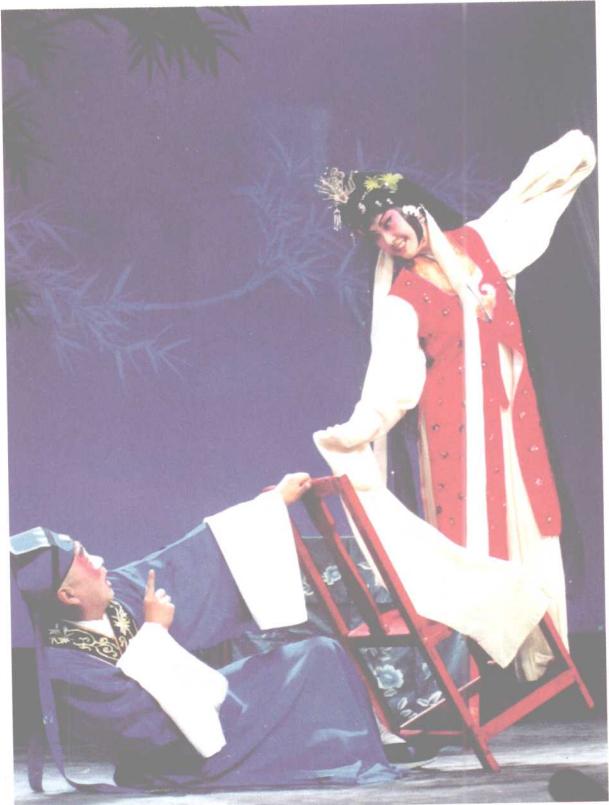
◎ 林为林主演《界牌关》饰罗通



林为林扮相俊美，腰腿基本功扎实，擅演《界牌关》中的罗通、《祝家庄·探庄》中的石秀、《宝剑记·夜奔》中的林冲，其它如《挑滑车》、《打店》、《小宴》、《吕布试马》等折目，也是他的拿手好戏，有“江南一条腿”之誉。

梁谷音，女，浙江余姚人。上海昆剧团一级演员，1985 年度获第三届中国戏剧梅花奖。

1954 年考入华东戏曲研究院（次年改名为上海市戏曲学校昆班，以下同此，不再括注）昆曲演员训练班，师承张传芳、沈传芷等名家，应工六旦。她戏路宽广，正旦、泼辣旦等都能应行。艺术上有追求、有创造，善于刻画



◎ 梁谷音饰《活捉》中阎惜娇
(刘异龙饰张文远)



◎ 梁谷音饰《佳期》中红娘

各种不同性格的人物,表演风格细腻传神,活波动人,有“性格演员”之誉。

主演剧目:《潘金莲》、《新蝴蝶梦》、《朱买臣休妻》、《贵人魔影》等,并在《活捉》、《佳期》、《寻梦》、《思凡》、《戏叔别兄》、《阳告》、《描容》等传统折子戏中都有出色表演。

王芝泉,女,原籍四川南充。上海昆剧团一级演员,1986 年度荣获第四届中国戏剧梅花奖。

1954 年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班,幼时由松雪芳、方传芸和张美娟等京昆名家亲授,专工武旦。她戏路宽广,功底扎实,武艺高超,出手准确稳健,且嗓音清亮,造型优美,舞姿动人,刚柔相济,是一位文武双全的难得人才,在昆剧界被誉为“武旦皇后”。

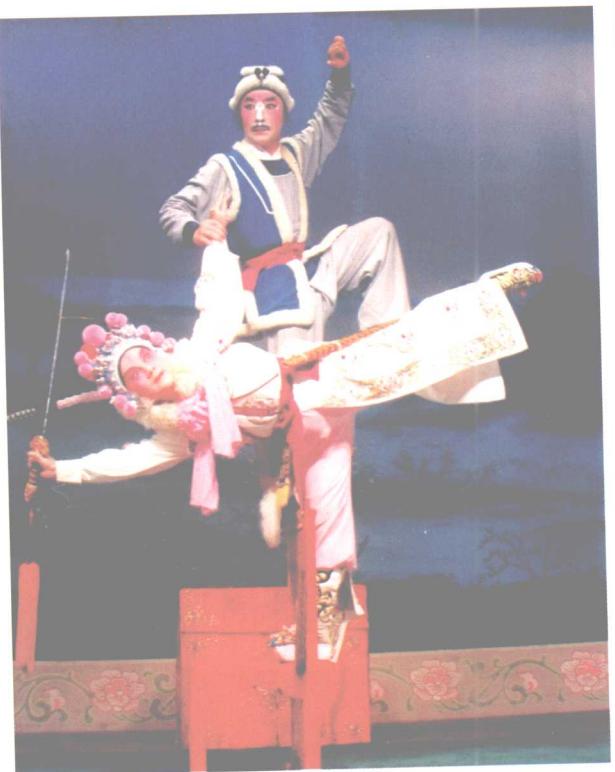
她在《孙悟空三打白骨精》、《白蛇后传》、《盗库银》、《扈家庄》、《雅观楼》、《梁



◎王芝泉在《扈家庄》中饰扈三娘



◎王芝泉饰《挡马》中杨八姐



红玉》、《八仙过海》、《借扇》、《沉香救母》、《盗草》等剧中均有精彩表演，尤在《挡马》中饰演杨八姐，其武艺之娴熟、配合之默契，已达到艺术的高峰，曾在文化部举办的全国戏曲观摩演出中荣获表演一等奖。

岳美缇，女，上海市人。上海昆剧团一级演员，1986年度获第四届中国戏剧梅花奖。

1954年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班，曾随朱传茗学习旦角，后经昆曲名师沈传芷举荐而改学小生，并从师于沈传芷、俞振飞，从而成为昆剧女小生的佼佼者。

她擅演巾生戏，表演细腻传神，风流潇洒，格调素雅清新，颇具俞派小生特有的气质

◎岳美缇饰《牡丹亭·拾画》中
柳梦梅



◎岳美缇饰《墙头马上》中裴少俊
(张静娴饰李倩君)



和风度。不论唱念或舞姿，均刻意求工，追求化境。在传统戏改编本《墙头马上》、《牡丹亭》、《红楼梦》、《狮吼记》、《玉簪记》和优秀折子戏《百花赠剑》、《望乡》、《看状》、《琴挑》、《偷诗》、《游园惊梦》、《拾画叫画》中，塑造了许多各具风采的艺术形象。



◎蔡正仁饰《长生殿·哭像》中唐明皇

◎蔡正仁饰《醉写》中李太白(刘异龙饰高力士)



蔡正仁，男，江苏吴江人。上海昆剧团一级演员，1986 年度获第四届中国戏剧梅花奖。

1954 年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班，师承昆曲大师俞振飞、沈传芷等名家，专工小生艺术。他扮相风流俊秀，洒脱大方，音色宽厚洪亮，唱念俱佳，表演力强，深得乃师俞振飞先生的真传，有“小俞振飞”之美誉。

他擅长冠生戏，如《撞钟分宫》、《迎像哭

像》、《太白醉写》、《贩马记》、《见娘》、《乔醋》等。

计镇华，男，原籍江苏吴江。上海昆剧团一级演员，1986 年度获第四届中国戏剧梅花奖。

1954 年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班，先随沈传芷学小生，后改学老生，师承郑传鉴、倪传钺等名家。他嗓音洪亮，铿锵悦耳，表演才华横溢，善于继承又敢于创新，既有程式规范，又富有生活气息。舞台风度佳美，唱念做表更是声情并茂，引人入胜，享有

◎计镇华饰《弹词》中李龟年
(丛兆桓饰李摹)



◎计镇华饰《烂柯山》中朱买臣
(梁谷音饰崔氏)





“第一老生”之美称。

擅演的大戏有《十五贯》、《钗头凤》、《蔡文姬》、《烂柯山》、《血手印》、《新蝴蝶梦》等，在传统折子戏《弹词》、《寄子》、《扫松》、《吃糠》中也都有出色而独到的表演。

1986 年度获第四届中国戏剧梅花奖，还有原上海昆剧团演员华文漪。

张寄蝶，男，苏州人。江苏省昆剧院一级演员，1986 年度获第四届中国戏剧梅花奖。1961 年入江苏省苏昆剧团学艺，工丑角。师承王传淞，又得姚传芗、刘传蘅指点。后曾得汉剧名丑李克罗和京剧武丑张春华亲授。嗓音响亮，表演生动幽默。擅长《打虎游街》、《双下山》、《小放牛》、《扈家庄》等，所演武大郎一角曾轰动国际剧坛，被誉为“神奇的中国矮人”。



◎张寄蝶饰《卖兴》中来兴



◎张寄蝶饰《义侠记》中武大郎

◎蔡瑶铣饰《金锁记》中窦娥
(周万江饰窦天章)



蔡瑶铣,女,浙江慈溪人。北方昆曲剧院一级演员,1987年度获第五届中国戏剧梅花奖。

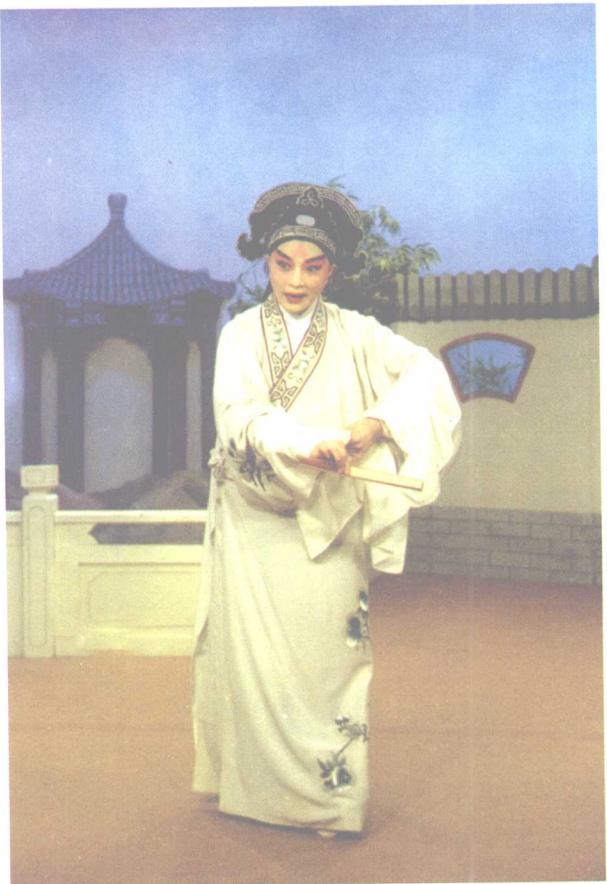
1954年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班学旦角,师承朱传茗、方传芸、王传蕖等,毕业后在上海戏曲学校京昆实验剧团、上海京剧院等单位工作,1979年调入北方昆曲剧院后,以闺门旦应工,并从著名昆曲音乐家傅雪漪学习古典诗词乐曲,对昆曲歌唱颇有心得。

她唱腔优美甜润,感情深邃,如《牡丹亭》之杜丽娘深情而蕴藉;《寄扇》之李香君则凄婉而深沉。擅演的剧目有《燕归来》、《牡丹亭》、《西厢记》、《窦娥冤》、《女弹》、《血溅美人图》、《奇双会》、《狮吼记》、《玉簪记》、《长生殿》、《烂柯山》、《红梨记》、《白兔记》、《琵琶记》及折子戏《出罪》、《府场》、《芦林》、《说亲回话》、《痴诉点香》、《思凡》等。

石小梅,女,江苏苏州人。江苏省昆剧院一级演员,1987年度获第五届中国戏剧梅花奖,后又获文化部第八届文华表演奖。

◎蔡瑶铣饰《琵琶记》中赵五娘





◎石小梅饰《拾画》中柳梦梅

◎石小梅饰《看状·诘父》中徐继祖，黄小午饰奶公



1960年考入江苏省戏曲学校昆曲班，1967年毕业，分配到江苏省苏昆剧团，先任旦角演员，1979年改从名师沈传芷学小生。后由匡亚明教授主持，同时拜沈传芷、周传瑛、俞振飞三大名家为师。

她演唱中善于运嗓，唱念追求声情并茂，对上声字和入声字处理及节奏变化的运用，尤有独到之处。表演讲究气韵及神采。

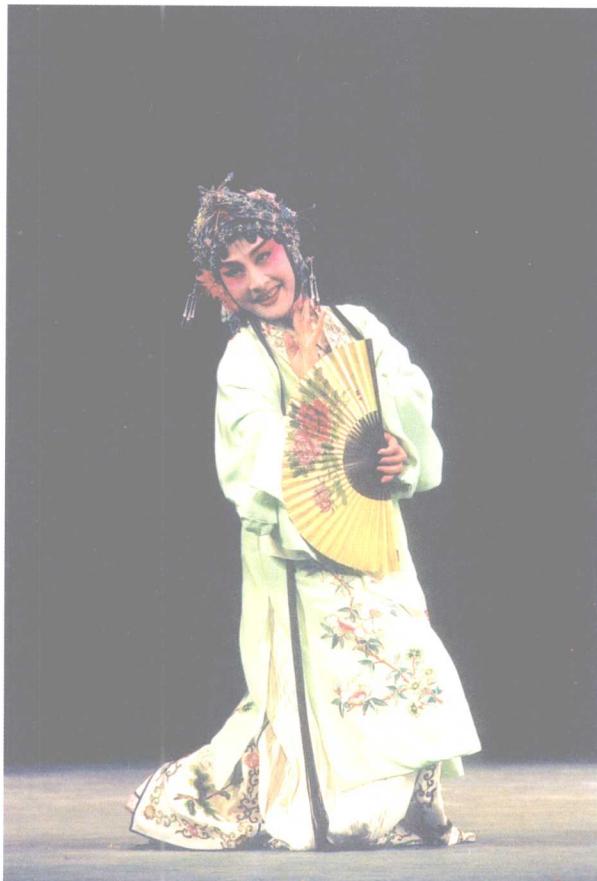
主演的剧目有《白罗衫》、《唐伯虎传奇》、《还魂记》、《桃花扇》、《西厢记》等，并撰有《石城寒月照疏梅》、《我拥有真挚的

爱》等表演散论、随笔。

王奉梅，女，原籍山东省日照县。浙江昆剧团一级演员，1987 年度获第五届中国戏剧梅花奖。

1959 年考入浙江省戏曲学校昆曲班，先后师从张娴、姚传芗，工闺门旦，兼演文、武花旦、正旦，属浙江昆剧团“盛”字辈演员中的佼佼者。

她扮相雍容华贵，嗓音清脆甜润，表演细腻含蓄。曾主演《同心结》中的高桂英，《西园



◎ 王奉梅饰《寻梦》中杜丽娘



◎王奉梅饰《疗妒羹·题曲》中
乔小青

记》中的王玉真，《长生殿》中的杨贵妃。折子戏《千里送京娘》也是她的拿手戏。曾在1982年浙江、江苏、上海两省一市昆剧会演中，以一出《题曲》，艺压群芳，获专家和观众的高度评价。

张静娴，女，上海人。上海昆剧团一级演员，曾于1989年、2001年两度荣获第七届和第十九届中国戏剧梅花奖（二度梅）。

1959年考入上海市戏曲学校昆剧演员班，以闺门旦应工，师承表演艺术家朱传茗。1978年入上海昆剧团，从而成为团里的台柱之一。

她戏路宽广，扮相端庄秀丽，表演细腻传神，唱腔尤见功力。她嗓音甜美，字正腔圆，声情并茂，有珠落玉盘之妙。

◎张静娴饰《长生殿》中杨贵妃
(蔡正仁饰唐明皇)



◎张静娴饰《班昭》中班昭
(蔡正仁饰马续)



主演的剧目有《血手记》、《长生殿》、《占花魁》、《花烛泪》、《钗头凤》、《狮吼记》、《班昭》等，拿手的折子戏有《斩娥》、《乔醋》、《芦林》、《絮阁》等，成功塑造了许多不同性格的昆剧舞台形象。

林继凡，男，江苏苏州人。江苏省昆山剧院一级演员，1990 年度获第八届中国戏剧梅花奖。

1960年初入江苏省戏曲学校评弹班学苏州弹词，同年转入江苏省苏昆剧团，初习老生，后改习丑行，工副丑，从华传浩、周传瑛、郑传鉴等昆剧名家学艺，又曾得到昆剧大师徐凌云的指点。1982年正式拜王传淞为师，从此技艺益进。



他嗓音清脆响亮，演唱圆润俏皮，吐字清晰，韵白、苏白俱佳。表演幽默滑稽、细腻生动，善于刻画不同性格的人物，并自出新意，别具一格。

擅演的人物有《借茶、活捉》中的张文远、《议剑》中的曹操、《狗洞》中的鲜于佶、《访鼠测字》中的娄阿鼠、《醉皂》中的陆凤萱，均能各臻其妙，尤以扮《游殿》中的法聪而饮誉剧坛。

他多才多艺，注重加强多方面的艺术修养，如擅国画，工花卉，师从吴门书画名家张辛稼，其作品笔墨酣畅，空灵清秀，富有情趣，



◎林继凡饰《南西厢·游殿》中法聪(石小梅饰张珙)



◎林继凡主演《看钱奴》
饰贾仁(左二)

曾多次参加各类美展并被国内外书画爱好者收藏。

胡锦芳，女，江苏苏州人。江苏省昆剧院一级演员，1990 年度获第八届中国戏剧梅花奖，1991 年又获文化部首届文华表演奖。

她十一岁入江苏省戏曲学校昆曲班学艺，师承宋衡之，又得姚传芗、沈传芷亲授，工旦，兼唱正旦、六旦。1969 年入江苏省苏昆剧团，为该团旦行主要演员。

她戏路宽广，嗓音清亮甜润，演唱秀雅深沉，细腻委婉，表演刚健柔美，真切自然，颇具



◎胡锦芳饰《窦娥冤》中窦娥



◎胡锦芳饰《疗妒羹》中乔小青

神韵，善于将传统技法与人物性格的刻画融为一体，塑造出众多性格迥异的舞台形象。

擅演的五旦戏有《琴挑》、《偷诗》、《题曲》，正旦戏有《卖子》、《投渊》，四旦戏有《刺虎》，六旦戏有《活捉》，主演的新编历史剧有《西施》、《李慧娘》、《焚香记》、《玉簪记》、《血冤》，现代戏《海岛女民兵》等。

黄小午，男，江苏省南通人。江苏省昆山剧院一级演员，1991年度获第九届中国戏剧梅花奖。

他十二岁入江苏省戏曲学校京剧班学艺，工花脸，为该校尖子人才。1969年入江苏省苏昆剧团，改习昆剧老生，得昆剧名家周传瑛、郑传鉴、倪传钺等传授。其嗓音高亢激越，演唱苍劲酣畅，吐字清晰，注重口劲。表演真切自然，富有激情，讲究眼神的运用。身段边



◎黄小午饰《牧羊记》中苏武(左)
与《长生殿》中陈元礼(右)



式、功架大方，气度恢宏，善于将传统技法与人物性格相结合来塑造舞台形象。

擅演的人物有《白罗衫》中的奶公、《酒楼》中的郭子仪，《扫松》中的张广才，《议剑》中的王允，《草诏》中的方孝孺及《十五贯》中的况钟。

王芳，女，江苏省苏州人。江苏省苏州昆剧院一级演员，1994年度获第十二届中国戏剧梅花奖。

1977年进江苏省苏昆剧团，随著名演员庄再春、蒋玉芳、施雍容等学艺习旦，后又得到昆剧艺术家沈传芷、张继青等亲授，昆剧、苏剧兼能。1980年，以扮演昆剧《扈家庄》中



的扈三娘一角脱颖而出，其后主演了昆剧《牡丹亭》。

王芳的表演清纯高雅，细腻含蓄，又不乏娇柔妩媚，被誉为“具有诗人气质的演员”。2004年2月，她又在大型昆剧《长生殿》中扮演杨贵妃赴台湾首演，以丰富细腻的内心表演和原汁原味的传统风格赢得台湾同胞的广泛赞誉。



◎王芳饰《白兔记》中李三娘



◎王芳饰杜丽娘



◎杨凤一饰《夕鹤》中阿慈(左)
与《天罡阵》中明珠公主(右)



杨凤一，女，山东省青岛人。北方昆曲剧院一级演员，1994年度获第十二届中国戏剧梅花奖。

1973年考入中国戏曲学院，受教于李金鸿、荀令香、谢锐青、张正芳、吴吟秋等京剧名家。1982年调入北方昆曲剧院，并向侯玉山、马祥麟、吴祥珍、孔昭、蔡瑶铣、张敦义等老师问艺，以武旦应工，主演了昆剧《百花赠剑》、《天罡阵》、《别姬》、《挡马》、《借扇》、《村姑小姐》等戏。

张富光，男，湖南省郴州市人。湖南省昆剧团一级演员，1994年度获第十二届中国戏剧梅花奖。



1971年进团，受业于湘昆名师匡升平，专工小生。后又得“传”字辈名师周传瑛、沈传芷亲授，艺术不断长进。1987年，经中国戏剧家协会副主席刘厚生的介绍，被昆剧大师俞振飞收为关门弟子，表演艺术日臻成熟。

他扮相俊雅，唱念清丽，戏路较宽，文武兼长。官生戏《见娘》、巾生戏《琴挑》、翎子生戏《小宴》、穷生戏《拾柴》皆其所精。其表演潇洒大方，善于以情带戏，被誉为“难得的小生人才”。

张志红，女，浙江嵊县人。浙江昆剧团一级演员，1994年度获第十二届中国戏剧梅花奖。

1978年考入浙江昆剧团学员班，师承姚传芗，工闺门旦。她嗓音圆润甜美，表演含蓄细腻，扮相秀丽端庄。曾主演《百花赠剑》、



◎张富光主演《拾柴》饰吕蒙正

◎张富光饰《荆钗记·见娘》中王十朋(左荣美饰王母)





◎张志红主演《蝴蝶梦·说亲回话》饰田氏

《亭会》、《拜月》、《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《说亲回话》、《觅花庵会》等。因她在《牡丹亭》许多折子中惟妙惟肖地成功扮演杜丽娘，故有“小杜丽娘”之雅号。



◎张志红饰《百花赠剑》中百花公主,李公律饰海俊



刘静,女,山东省济南市人。北方昆曲剧院武旦演员,1995年度获第十三届中国戏剧梅花奖。

1978年考入中国戏曲学院京剧表演专业,受教于阎世善、焦翠荣、张逸娟等前辈名家,学习并主演了《盗仙草》、《取金陵》、《金山寺》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《天女散花》等戏,成绩甚佳。1985年毕业,分配到北方昆曲剧院,又先后问艺于昆曲名家马祥麟、洪雪飞、秦肖玉、孔昭、张玉文、王德林等老师,主演《青石山》、《昭君出塞》、《村姑小姐》、《白蛇传》等剧。

她扮相俊美,嗓音甜润,武功扎实,出手干净利落,曾以《借扇》、《活捉》、《盗库银》个人专场演出获戏剧界赞誉。1995年赴意大利演出获罗马之泉国际文化奖,1996年赴美国俄亥俄州大学讲授中国戏曲表演。



◎刘静饰《活捉》中阎惜娇



◎刘静饰《青石山》中九尾狐

翁国生，男，原籍广东台山。浙江昆剧团武生演员，1996年度获第十四届中国戏剧梅花奖。

1978年考入浙江昆剧团学员班，先后从著名京剧艺术家盖叫天之弟子周荣芝、孙子张善麟及张金龙、鲍毓春、刘云龙等名家学艺，深受盖派艺术熏陶。主攻昆剧短打武生，兼攻娃娃生和武丑。

他扮相英武、可爱，身段动作规范严谨，举手投足有雕塑之美，出手稳中有险，讲究技为戏用。从艺十多年来，在舞台上塑造了哪吒、李存孝、沉香、能行探子、卞九州等多种性



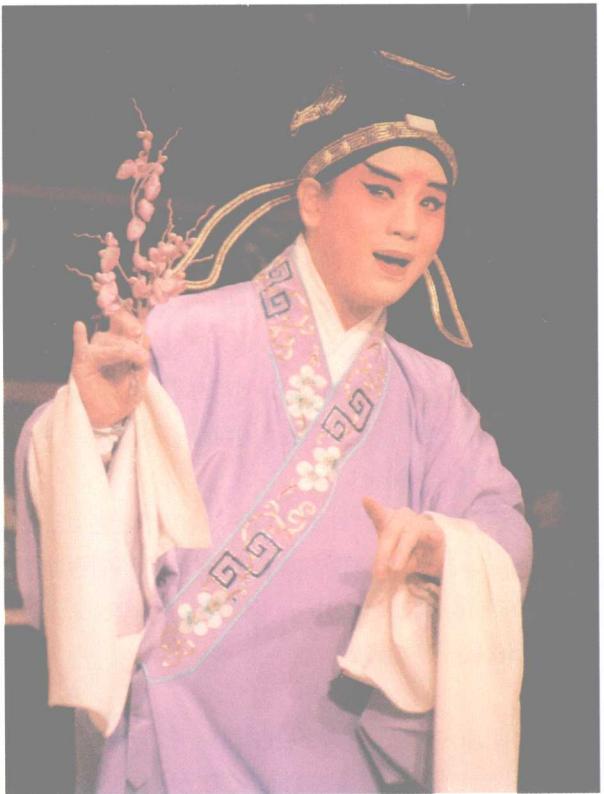
◎翁国生饰《金猴闹春》中孙悟空



◎翁国生饰《夜巡》中卞九州

格鲜明的艺术形象，显示了扎实的艺术功底。

王振义，男，北方昆曲剧院一级演员，
1998 年度获第十六届中国戏剧梅花奖。



◎王振义饰《西厢记》中张君瑞

◎王振义饰《长生殿》中唐明皇



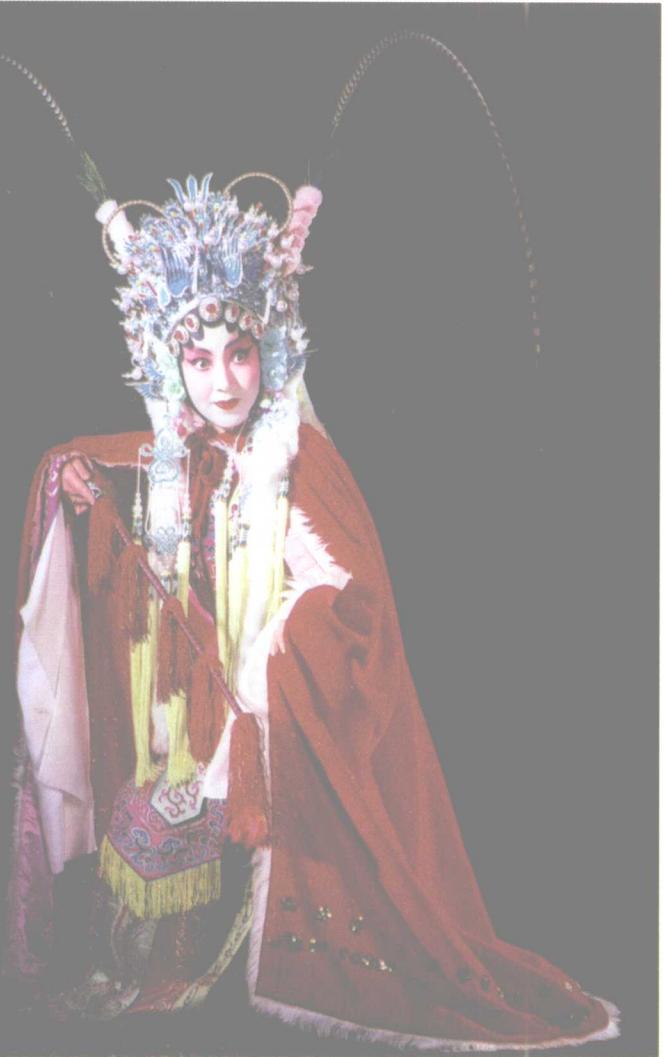
他先后师从满乐民、马玉林、朱世藕、蔡正仁、岳美缇、汪世瑜、石小梅等昆曲名家，主演过《连环记》中的《问探》、《小宴》、《梳妆》、《掷戟》，《白蛇传》中的《游湖》、《端阳》、《断桥》，《长生殿》中的《絮阁》、《小宴》、《迎像》等剧目。

他扮相俊秀，文武兼备，嗓音清脆圆润，唱腔韵味醇厚，曾在 1994 年全国首届昆剧青年演员交流演出中，以一出《梳妆掷戟》荣获“兰花最佳表演奖”。

史红梅，女，北方昆曲剧院名旦，1999 年度获第十七届中国戏剧梅花奖。



1979年学艺，1991年考入中国戏曲学院表演系，从师于玉衡、王小蓉、沈世华、刘秀荣、艾美君等名家，主攻闺门旦、青衣、花衫。1995年毕业分配至北昆，曾向傅雪漪、蔡瑶铣、董瑶琴等名家问艺，主演《游园惊梦》、《千里送京娘》、《寻梦》、《昭君出塞》、《李慧娘》、《西厢记》等剧目。



◎史红梅饰《昭君出塞》中王昭君



◎史红梅饰《李慧娘》中李慧娘

史红梅戏路宽，文武俱佳，表演端正典雅，细腻传神，嗓音甜美，吐字清晰、圆润，具有“情美、艺美、境美”的艺术风格。曾应邀与德国、丹麦、瑞典等国的艺术家合作演出《梅兰芳与布莱希特》、《中国罗盘》等东西方艺术交融的前卫戏剧，并应邀在柏林艺术中心和丹麦哥本哈根大学进行中国戏曲艺术讲学。

傅艺萍，女，湖南省郴州人，湖南省昆剧团主要演员，2001 年度获第十九届中国戏剧梅花奖。

傅艺萍出生在戏曲世家，1978 年进入湖南省艺术学校学习，曾先后向著名昆剧艺术家沈传芷、张娴、傅雪漪、张继青、文菊玲等学习昆曲。1997 年又拜著名京昆表演艺术家周仲春为师。



◎傅艺萍饰《荆钗记》中钱玉莲



◎傅艺萍饰《出塞》中王昭君

她是1982年从艺校分配到湖南省昆剧团的，其表演真实、细腻，以情动人。曾在1994年全国昆剧青年演员交流演出中，以一出《痴梦》获“兰花优秀表演奖”。其代表作有《千里送京娘》等。

魏春荣，女，北方昆曲剧院名旦，2003年度获第二十一届中国戏剧梅花奖。

1982年考入北方昆曲剧院，攻闺门旦、花旦。学习期间曾跟韩派继承人林萍、李倩影学习《思凡》、《学舌》、《刺虎》、《闹学》等，1988年毕业后，又向蔡瑶铣、洪雪飞、董瑶琴等名家学习，曾主演《晴雯》、《阎惜娇》、《偶人记》、《玉簪记》、《奇双会》、《牡丹亭》等，并在折子戏《借茶》、《下山》、《活捉》、《断桥》、《借扇》中有出色表演。

魏春荣的表演纯真，有激情，清新脱俗，具有浓郁的生活气息和鲜明的人物性格。

◎魏春荣饰《玉簪记》中陈妙常



◆ 为扶艺苑新枝秀



昆剧要复兴，一项重要工作就是培育新人。1954年2月，华东戏曲研究院遵照中央文化部及华东行政文化委员会的指示，在上海筹办昆曲演员训练班，次年改为上海市戏曲学校昆剧演员班。俞振飞任校长，专业教师大都由“传”字辈朱传茗、沈传芷、张传芳、郑传鉴、华传浩等名家担任。昆剧班从1954年开始，陆续招收了三届演员班以及与之配套的音乐、舞美等班，学员年龄十一二岁，学制八年，膳食、住宿、学费全由政府供给。此后，江苏省和浙江省戏曲学校分别于1958年和1959年也相继办起了昆曲班。



◎ 北昆耆宿侯玉山在教学(1986)



◎姚传芗为张继青传授
《牡丹亭·寻梦》

1962年,在苏州举办的苏浙沪三省(市)昆曲观摩演出大会,参加观摩的代表竟达到了一千七百多人。参演单位除苏昆、浙昆、上昆、上海戏校外,还增加了永嘉昆剧团和武义昆剧团,参演人数多达五百多人,其中有四百多人是新中国成立后培养的青年演员和学员。张继青、汪世瑜、华文漪等一大批新秀在观摩演出中崭露头角。

◎1977年8月,上海俞振飞、“传”字辈昆剧老先生及学生和永嘉来沪学员合影



◎韩世昌为学员传艺



◎周传瑛为学员传艺



◎郑传鉴为计镇华传授
《千忠戮·搜山打车》





随着国家的改革开放和昆剧的复苏与发展,昆剧的对外文化交流逐渐频繁。1989年文化部组织昆剧各团精英赴港演出,盛况空前。1992年上海昆剧团首次访台,精彩的演出使台湾各界人士极为感动,他们认为,大陆竭力复兴昆剧,才让国人能够欣赏到如此优秀的民族文化遗产,这更增加了他们热爱祖国的信念。

新时期以来,各昆剧院团先后赴日本、美国、英国、法国、德国、丹麦、瑞典、芬兰、韩国、泰国、新加坡、意大利、俄罗斯、澳大利亚等十几个国家演出,昆剧艺术的精美绝伦,赢得了各国朋友的喝彩,演出均载誉而归。

为培养优秀的昆剧后继人才,促进昆剧新剧目的生产,文化部及昆指委分别于1994年6月和1996年9月举办了“首届全国昆剧青年演员交流演出”和“全国昆曲新剧目观

◎《琵琶记·描容别坟》剧照

南昆者宿倪传钱饰张大公,南京昆曲社曲友汪小丹饰赵五娘





◎姚传芗为张志红授
《疗妒羹·题曲》

◎周传瑛(左侧为夫人张娴)在病
房中为汪世瑜、周世瑞传艺

摩演出”活动。

首届全国昆剧青年演员的交流演出，汇集了全国六大昆剧院团和中国戏曲学院及日本昆剧之友社的参与，共演出十一台剧目六十七个折子戏。这次登台的青年演员有九十六名，年龄最大的不超过三十五岁，最小的只有十八岁，平均年龄 27.2 岁。

交流演出行当齐全，基本功好，许多青年演员在演出中崭露头角，充分展示了九十年代中期昆剧舞台后继有人的可喜现象。中央电视台通过卫星在十五频道向全国及东南亚和美国部分地区作了现场直播，影响遍及海内外。

两年过后，北京又举办了全国昆剷新剧目观摩演出。全国六大昆剧院团，带着各自精心准备的新剧目和最好的演员阵容出演了九台大戏，上昆的《司马相如》、江苏的《桃花





◎文化部振兴昆剧指导委员会
第二期昆剧培训班北京组开
学典礼(1986)



◎苏州大学中文系昆曲班艺术
本科毕业汇报演出。徐凝饰杜
丽娘,沈丽萍饰春香(1993)



◎昆山市玉山镇第一中心小学
学生在苏州曲园为台湾“昆曲
之旅”演出《访鼠·测字》
(1992)



◎ 在 1994 年“首届全国昆剧青年演员交流演出”期间，苏州昆剧院吕福海饰演张三郎

◎ 在 1994 年“首届全国昆剧青年演员交流演出”期间，苏州昆剧院演出《弹词》，杨晓勇饰李龟年

扇》、北昆的《偶人记》在演出中脱颖而出，显示了昆剧在剧目创作上的新成就。

2002 年金秋时节，为展示近年来党和政府在昆剧的保护、继承、创新、发展上所取得的最新成就，文化部于 10 月 27 日在苏州举办了纪念中国昆曲列为“人类口头和非物质遗产代表作”一周年暨“全国昆剧优秀青年演员评比展演”活动。开幕式在昆山举行，文化部副部长潘震宙、江苏省副省长张桃林、联合国教科文组织非物质遗产处处长爱川纪子女士及有关领导，海内外昆曲专家、各昆剧院团中青年演员等出席了开幕式。

这次活动，各昆剧院团精心挑选了四十二位优秀演员参加比赛，演出绚丽多彩、好戏连台，共展演昆剧折子戏四十出。经过一个星期的激烈角逐，浙昆的林为林、北昆的史红





◎2002年10月,全国昆剧优秀中青年演员评比展演活动,王芳等二十一位中青年演员获奖



◎2002年10月,文化部表彰三十二位老一辈昆曲艺术工作者

梅、苏州的王芳等二十一名中青年演员艺压群芳,荣获文化部“促进昆剧艺术奖”,并接受了联合国教科文组织的嘉奖。

与此同时,文化部还对王传蕖、倪传钺、张继青、钱缨、顾笃璜、傅雪漪等三十二位“长期潜心昆曲事业、成就显著”的老昆曲艺术工作者予以表彰和嘉奖,以激励青年一代敬业奉献。

◆ 昆曲在台港澳



◎上海昆剧团在澳门演出

建国初，一些昆曲名家和曲友流散到了台湾、香港和澳门等地，他们怀着对祖国传统文化的热爱，互相聚集在一起习曲自娱，以曲会友，由此产生了许多和大陆地区一样的民间曲社团体。

台湾的昆曲活动，上可追溯到清乾隆年间。据苏州老郎庙梨园总局乾隆时所立《历年



捐款花名碑》记载,当时就有“台湾局”的昆班行会组织。

1949年,不少大陆的曲友来到台湾,相聚唱曲,以曲会友,先后成立了同期曲会、蓬瀛曲集等曲社。由于一些著名曲家如徐炎之、张善芳夫妇等经常受邀到台湾各大中院校指导昆曲,因此到了五十年代初,台北一女中、台湾大学、台湾师范大学等十几所大中院校纷纷成立了校园曲社,为台湾的昆曲注入了新鲜血液,培养了大批年轻的昆曲知音。

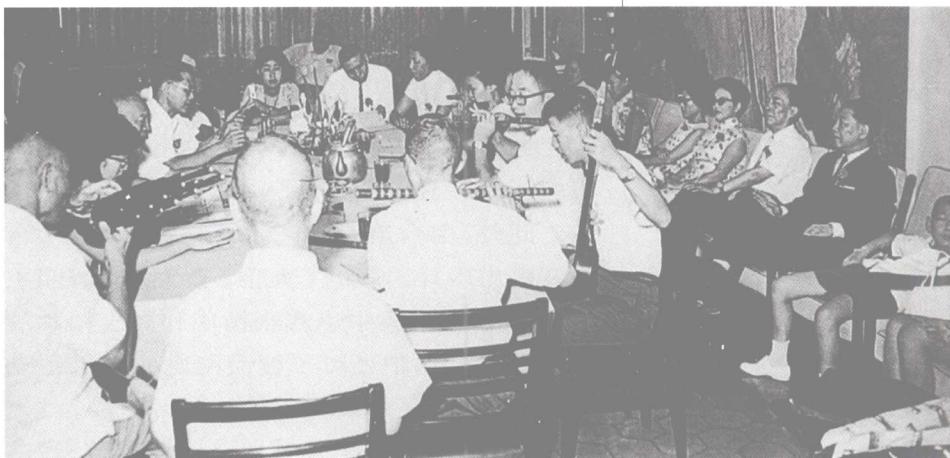
1987年,徐炎之先生九十高寿,为感念老师的教导,他的学生们成立了“水磨曲集”业余昆剧团,以此辅导学校昆曲社,并不定期举办昆曲公演,继续昆曲的薪传工作。

1990年,台湾贾馨园小姐组织“昆剧之旅”赴上海观摩上海昆剧团的演出,曾永义、洪惟助、朱昆槐、朱惠良等台湾学者四十余人赴沪,这是自1949年后,台湾的学者有组织地第一次亲眼目睹了祖国大陆的昆曲演出。

为使祖国的昆曲艺术能够在台湾继续传承发扬,这些学者回台后就开始筹划昆曲的



◎持之以恒在台湾推广昆曲活动的曲家徐炎之(中)、张善芳(左)伉俪,旁为曲友李国东(右)



◎台北昆曲曲友雅集

传习,于1991年开办了第一届台湾昆曲传习班,由曾永义任主持人,洪惟助任总执行。昆曲传习班分初级、高级两个层次,有唱曲班和昆笛班二种,学员百余人。后又发展了艺生班和文武场班,授课老师先由台湾曲家担任,1993年两岸开放交流后,开始请大陆的著名演员计镇华、侯少奎、张静娴、梁谷音等来台讲授。

1999年第六届昆曲传习班开办,艺生班更名为专业演员班,招收的学员和教学的质量都有了更高的要求。自此,台湾的昆曲由业余的自娱自乐向专业化发展,于1999年秋成立了“台湾昆剧团”。

台湾的昆曲,除了传承工作外,还注重昆曲资料的保存与收集,1992年到1998年,共录制祖国各昆剧院团演出的折子戏203出及《墙头马上》、《西厢记》、《朱买臣休妻》三本大戏。这是有史以来最大规模的昆剧录像。现在还能演出的昆剧经典折子戏,几乎都包括在这批录像资料中。

1992年台湾中央大学成立戏曲研究室,以昆曲资料的收集与研究为主要工作,所收集的昆曲文物资料除提供编纂《昆曲辞典》(洪惟助主编)外,还供各地学者、学生研究中国戏曲服务。目前,洪惟助主编的台湾版《昆曲辞典》已于2002年正式出版,同时出版的还有一套昆曲系列丛书。

此外,由台湾雅韵艺术传播公司主办,台湾石头出版社出版的《大雅》杂志(贾馨园主持)也是一本集中华戏剧精华和文史精萃的优秀刊物,从中还可了解台湾昆曲的最新动态,目前已连续出版三十期。

2000年,中国举办首届昆剧艺术节,台湾



联合昆剧团（台湾国光、复兴、水磨三团合成）由团长曾永义带领，来苏州参加了祝贺演出，向大陆观众展示了《琴挑》、《亭会》、《跪池》、《下山》、《小宴》、《游园惊梦》六出折子戏，显示了台湾昆曲事业蓬勃发展的可喜景象。

上世纪五十年代初，昆曲大师俞振飞旅居香港时期，曾多次表演昆剧，因而也带动了昆曲的活动。同时，著名昆曲家殷菊侬、顾铁华长年定居香港，他们都是香港昆曲界的代表人物，对推动香港昆曲的发展，具有积极影响。

近年来，香港城市大学教授郑培凯和香港大学教授古兆申等，做了许多昆剧的推广和宣传工作，使昆曲在香港的影响逐步扩展。

1991年，香港成立中华文化促进中心昆剧研究及推广小组（姚德怀担任主席），小组

◎首届中国昆剧节期间，台湾联合昆剧团赴苏州演出，并与大陆昆剧艺术工作者合影

主要工作有两方面：其一是教育、推广，举办昆剧示范讲座、录影欣赏和昆剧观赏旅行团等；其二是研究、赞助昆剧演员的学习和排演传统折子戏，并摄制录像带等。

昆剧推广小组成立以来，这两方面的工作做得都很好，取得了良好的成效。自 1991 年至今，先后邀请了浙江昆剧团汪世瑜、王奉梅、林为林示范主讲《昆剧行当表演特色》；邀请上海昆剧团岳美缇主讲《昆曲小生的演唱艺术》；邀请江苏省昆剧院张继青和姚继焜主讲《南昆旦角演唱特色和正旦表演艺术》；邀请“传”字辈老艺术家郑传鉴主讲《“传”字辈艺人对昆剧的承传和发展》；邀请白先勇主讲《牡丹亭》的艺术特色等等，有的还边讲边示范演出，受到了香港观众尤其是青年人的欢迎，为昆曲在香港的传播作出了重大贡献。

◎著名作家白先勇(中)在香港讲演
昆剧





此外，俞振飞得意弟子、旅美香港著名昆曲家顾铁华是目前最活跃的业余昆曲表演艺术家，1996年，为抢救昆曲艺术，培养接班人，顾铁华出资设立了“顾铁华振兴昆曲基金”。2002年，为纪念俞振飞诞辰一百周年，他又出资出版了《粟庐曲谱》外编上、下集，为弘扬昆曲作出了新贡献。

◆ 又闻海外馨兰香



◎宣扬昆曲的电影《凤冠情事》获威尼斯国际电影节奖。这是苏州昆剧院演员前往威尼斯广场表演

较早把昆曲艺术传到美国的是京剧大师梅兰芳，他于 1930 年赴美演出昆曲《闹学》、《刺虎》。第一个在美国指导习曲的则是上世纪三四十年代赴美居留的著名曲友徐樱，接着又有项馨吾、张元和等。

到了上世纪五十年代，傅汉思、张充和夫





妇和李方桂、徐樱夫妇在美国各大学和学术团体演讲、示范唱曲（傅汉思先生和李方桂先生是著名汉学家，在美国耶鲁大学和夏威夷大学等名校执教）。

上世纪七十年代初，张充和的大姐，著名昆剧“传”字辈小生顾传玠的夫人张元和女士赴美定居，她也积极加入妹妹的昆曲事业中，姐妹俩经常为各大大学的学生演唱昆曲。

数十年来，他们所教导的学生，遍布了全美各地，为昆曲在美国的传播立下了汗马功劳，从此，昆曲在美国生了根。



◎美国海外昆曲社的曲会，吹笛者为张充和，唱曲者为尹继芳（1991）

美国第一个昆曲团体是1969年建立的夏威夷昆曲研究社。这是美国夏威夷大学在课外成立的一个业余组织，社员中有华人，也有美国人，大多是夏威夷大学的教授和学生。研究社邀请徐樱拍曲，李方桂吹笛。除每周练习唱外，还举行不定期公演。

1979年，美国洛杉矶成立了第二个昆曲团体——春雷国乐社昆曲组，社长是昆曲名家程竞英女士，社员除学习昆曲外，每年还组

织一次昆剧演出。

1981年，美国洛杉矶又建立美西昆曲研究社，社长张厚衡、荣誉社长程竞英、顾问张元和等。研究社常演剧目有《牡丹亭》、《断桥》、《追舟》等。1992年演出全本《白蛇传》，观众最多一次竟有千人之众。1994年研究社又演出全本《牡丹亭》和《墙头马上》。他们为在美国传播昆曲作出了卓有成效的贡献。

◎北方昆曲剧院在芬兰演出



随着祖国的改革开放和对外交流，南、北昆曲家纷纷应邀赴海外介绍、传授昆曲艺术。北昆曾到德国、芬兰、日本等国。1988年，浙江昆剧团汪世瑜应美国斯坦福大学及哥伦比亚大学的邀请，赴美讲学，并与美国曲友黄美榕搭档表演昆曲，受到了观众的热烈欢迎。由此，在纽约的曲友成立了纽约海外昆曲研习社。推选陈富烟为社长，陈安娜为副社长，张元和、张充和、傅汉思等几位昆曲元老为顾问。该社社员随着影响的不断扩大，现已增至一百五十多位，散居在美国各地。

从1992年开始，该社为向美国观众宣传昆曲，推出了古典昆曲展演系列讲座，介绍昆



曲的基本知识。此外，还进行了昆曲的翻译和编写工作，如汪班翻译的二十八出昆曲剧本中英文合刊本，史洁华、张允和、陈安娜、王令闻等编写的《昆曲旦角身段谱》以及曲家、书法家张充和手抄的《昆曲谱》等。

近年来，纽约海外昆曲研习社已成为美国具有一定实力和较高艺术水平，又有相当影响的昆曲艺术团体。在美国的其它曲社团体还有：1992年在洛杉矶成立的华文漪昆剧研究学社、1995年在马利兰州成立的美国昆曲艺术研习社等。

日本较有影响的昆曲团体是日本昆剧之友社，成立于1992年4月1日，由前任东京大学中文学科主任教授伊藤漱平担任顾问，社长由京都大学副教授赤松纪彦担任，秘书长由研究生石海青（后改名石井望）担任。1996年由山田淳子接任社长，社址由东京移到横滨。该社负责人有的早年就研究昆曲，有的年轻时曾来中国学习，都非常热爱中国的传统文化。如首任社长赤松纪彦早在1984年就到南京大学中文系进修，师从戏曲史家钱



◎苏州昆剧院演员在日本参加国际民间艺术节

◎日本曲友三野雄一、前田尚香在首届中国昆剧艺术节闭幕式上演唱《昭君出塞》



南扬，与吴新雷、俞为民相切磋。秘书长石海青 1990 年在苏州大学中文系攻读硕士学位，学习期间，也爱上了昆曲，为让在日本的昆曲爱好者有更多的机会欣赏昆曲，曾先后五次组织了日本曲友旅苏观剧。

日本昆曲之友社成立时，有二十多位人士报名入社，成员大都是大学教授和研究生。昆曲之友社的社员中有许多人来到中国，在北京、苏州等大学进修，都利用业余时间学习昆曲。如女社友山田淳子、前田尚香、水野绿、周藤由纪子在北京进修时，还得到北方昆曲剧院马祥麟、张玉文老师的亲自指导，许多曲友还到天津、上海等地与中国曲友联合串戏。

在 2000 年的中国首届昆剧艺术节上，日本昆曲之友社在京留学生为庆贺昆剧艺术节，和北方昆曲剧院联合演出了《夜奔》、《问探》、《刺梁》、《昭君出塞》四个折子戏，他们认真而出色的表演赢得了观众的阵阵掌声。

中国昆曲大事年表

A CHRONOLOGY OF CHINESE KUNQU OPERA



1324—2004

- 1324 年(元泰定帝泰定元年)

周德清《中原音韵》成书,其中言及“南宋戏文唱念声腔”。

昆山腔(南戏五大声腔之一)原创歌手顾坚主要活动年代在 1324 年至 1367 年之间。

- 1329 年(元文宗天历二年)

南曲戏文的《九宫谱》和《十三调谱》在天历年间问世,后来蒋孝编《南九宫谱》,沈璟编《南九宫十三调曲谱》,徐庆卿和钮少雅编《汇纂元谱南曲九宫正始》,均据此发展而成。

- 1349(元顺帝至正九年)

《琵琶记》作者高明作客于昆山顾瑛碧梧翠竹堂。昆山腔创始人顾坚是顾瑛的好友。

- 1368 年(明太祖洪武元年)

徐渭《南词叙录》记载,明太祖朱元璋非常欣赏高明的《琵琶记》,认为其“如山珍海错,富贵家不可无”,且“日令优人进演”。

- 1373 年(明太祖洪武六年)

周玄𬀩《泾林续记》记载,朱元璋在南京召见昆山耆老周寿谊并问及“昆山腔”,由此拉开了南京剧坛昆曲史的序幕。

- 1398 年(明太祖洪武三十一年)

宁献王朱权(朱元璋第十六子)所撰戏曲论著《太和正音谱》完成。

- 1421 年(明成祖永乐十九年)

魏良辅《南词引正》记载,昆山腔取得了新发展,被推崇为



“正声”。

- 1493年(明孝宗弘治六年)

湖州出现商业性戏班俞氏梨园。

- 1502年(明孝宗弘治十五年)

李开先出生。李开先，字伯华，号中麓，山东章丘人，作有《宝剑记》传奇。其戏曲评论作品《词谑》首次提及昆山革新者魏良辅，魏氏约于此年前后出生。

- 1543年(明世宗嘉靖二十二年)

魏良辅《南词引正》写成，昆曲的正声地位得以确立。

梁辰鱼创作《浣纱记》传奇，促使昆山新声迅速地流播全国各地。

- 1545年(明世宗嘉靖二十四年)

梁辰鱼之好友苏州张凤翼作《红拂记》传奇。

- 1549年(明世宗嘉靖二十八年)

冬，常州人蒋孝编成《南九宫谱》。

- 1556年(明世宗嘉靖三十五年)

潘之恒生。潘之恒，字景升，号鸾啸生、天都逸史等，安徽歙县人，是著名戏曲评论家，著有《亘史》、《鸾啸小品》等，对昆曲活动作了大量记载。

- 1559年(明世宗嘉靖三十八年)

浙江山阴人徐渭(字文长)编成《南词叙录》，小序作于本年六月。这是有史以来第一部专论南曲戏文的著作，其中特别论及南戏的弋阳腔、余姚腔、海盐腔和昆山腔。书中有关昆山腔的记载是：“今昆山以笛、管、笙、琵按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听。”“惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此。”

- 1570年(明穆宗隆庆四年)

夏末秋初，曹含斋、吴昆麓和梁辰鱼等名士于南京秦淮河畔举行“莲台仙会”，品藻当时金陵著名的善唱昆曲的十四位歌女。

高濂写成《玉簪记》传奇。

- 1576年(明神宗万历四年)

昆腔新声已流传到安徽、湖南,盛行于南京和北京,并进入宫廷。

- 1587年(明神宗万历十五年)

汤显祖在南京写成《紫钗记》传奇,《题词》说:“南都多暇,更为删润迄,名《紫钗》。”

- 1588年(明神宗万历十六年)

夏,上海潘允端组成昆曲家班。

- 1594年(明神宗万历二十二年)

沈璟增补蒋孝旧谱,编成《南九宫十三调曲谱》(简称《南曲谱》)。

- 1598年(明神宗万历二十六年)

汤显祖《牡丹亭》传奇写成。

屠隆写成《昙花记》传奇,并作自序。

- 1599年(明神宗万历二十七年)

汤显祖写了《答吕姜山》,信中提出了戏曲创作以意、趣、神、色为主的重要论点,反对沈璟的声律论。

- 1600年(明神宗万历二十八年)

夏至,汤显祖在临川家中又完成《南柯梦》传奇,并写了《南柯梦记题词》。

- 1601年(明神宗万历二十九年)

汤显祖在自己生辰那天完成《邯郸梦》传奇,并写了《邯郸记题词》。

- 1606年(明神宗万历三十四年)

朱载堉《乐律全书》刊行,汇集十五种著作,共四十七卷。朱氏创造十二平均律,在理论上解决了旋相为宫的问题,对昆曲的宫调曲律具有直接指导意义。

汤显祖《玉茗堂文集》由南京文斐堂刊行。

- 1610年(明神宗万历三十八年)

王骥德写成《曲律》,并作自序。

吕天成写出《曲品》的初稿。

- 1612年(明神宗万历四十年)

清明日,金陵继志斋重刊沈璟的《义侠记》(《埋剑记》亦为



继志斋刊)。

- 1616年(明神宗万历四十四年)

冬,周之标辑成《吴歈萃雅》曲选三卷,将魏良辅《南词引正》删节简编为《曲律》(十八条)附刻于卷首。

- 1626年(明熹宗天启六年)

凌濛初编成曲选《南音三籁》,卷首附载其昆曲论著《谭曲杂札》。

- 1637年(明思宗崇祯十年)

张琦、张旭初兄弟合编的南曲选集《吴骚合编》刊行,卷首附刻张琦自撰的《衡曲麈谈》和魏良辅《曲律》(简为十七条)。

- 1639年(明思宗崇祯十二年)

夏,沈宠绥写成《弦索辨讹》和《度曲须知》。

- 1643年(明思宗崇祯十六年)

春夏之间,孟称舜写成了《二胥记》和《贞文记》传奇,均作有“题词”。

冬,查继佐写成《梅花谶传奇》。

- 1647年(清世祖顺治四年)

沈自晋编成《南词新谱》。

- 1651(清世祖顺治八年)

苏州曲师钮少雅在徐于室《南九宫谱》基础上编成《南曲九宫正始》。

戏曲大师李渔离开故乡兰溪到杭州,与拥有家班的汪然明等交往。他在居杭十年期间,先后创作了昆曲剧本《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《玉搔头》、《奈何天》、《蜃中楼》和《比目鱼》。

- 1660年(清世祖顺治十七年)

李玉更定徐于室《北九宫谱》为《北词广正谱》。

李玉的名剧《清忠谱》由“金阊树滋堂梓行”付刻前,苏州派作家群体中的毕魏、叶时章和朱素臣三位曲友帮助编订,吴伟业为之作序。

- 1662年(清圣祖康熙元年)

李渔五十二岁,正式移居南京。开设书铺,以“翼圣堂”名义

编刊戏曲小说等各种图书。

- 1663年(清圣祖康熙二年)
据《蜀伶杂志》记载,昆曲入川,有八位曲家于成都传艺。
- 1668年(清圣祖康熙七年)
李渔《巧团圆》传奇写成,与前所著合称《笠翁十种曲》。
- 1671年(清圣祖康熙十年)
李渔根据自己多年的戏曲实践经验,对古代的戏曲理论进行了系统的总结,写成《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”。
- 1675年(清圣祖康熙十四年)
山西赵城演出昆剧。
- 1681年(清圣祖康熙二十年)
清廷平定“三藩之乱”,原依附于平南王尚之信的苏州人石濂(即大汕和尚)将其主办的昆曲“祥雪班”由广州送出国门至交趾(安南),这是昆班首次至国外交流演出。
- 1684年(清圣祖康熙二十三年)
康熙首次南巡至苏州,于工部衙门观看昆曲演出。
- 1689年(清圣祖康熙二十八年)
康熙第二次南巡至扬州,宝应县乔莱家班应召御前供奉。
洪昇招内聚班于寓所演出《长生殿》,时值孝懿皇后丧期,洪昇因此被开除太学生学籍,参与观剧的很多京城名士亦受牵连,这就是历史上有名的“《长生殿》之祸”。
- 1699(清圣祖康熙三十八年)
康熙第三次南巡至苏州,苏州织造李煦接驾献戏。
孔尚任经二十年努力,三次易稿而创作的《桃花扇》终于完成。消息传出,震动剧坛,王公仕绅,争相借抄。秋夕,康熙皇帝命内侍索取《桃花扇》剧本,孔氏急觅一本于午夜进呈。
除夕,户部侍郎李柟又来索本。
- 1700(清圣祖康熙三十九年)
正月十五,吏部尚书李湘北的金斗班首次将《桃花扇》搬上舞台,轰动一时。
三月中旬,孔尚任以疑案罢官。
- 1703年(清圣祖康熙四十二年)



康熙第四次南巡至苏州、江宁,苏州织造李煦、江宁织造曹寅接驾,昆班供奉演戏。

春,洪昇在杭州写成《四婵娟》杂剧。偶过吴山,遇见孙凤仪招优伶正演《长生殿》。

冬,曹寅在南京写成《太平乐事》杂剧,寄奉洪昇,洪即为之作序。

- 1704年(清圣祖康熙四十三年)

洪昇至松江,江南提督张云翼奉之为上客,以昆优数十人演出《长生殿》相迎。江宁织造曹寅闻之,即请洪昇来金陵,集南北名流为胜会,独让洪昇居上座,同观《长生殿》全本的演出,经三昼夜才演完,艺林传为盛事。后洪昇回杭州时,路过桐乡乌镇,酒后登舟而失足,不幸落水溺死。时为六月初一日,终年六十岁。

- 1705年(清圣祖康熙四十四年)

康熙第五次南巡至扬州,四月至南京均由曹寅接驾献戏。

- 1707年(清圣祖康熙四十六年)

康熙第六次南巡至江宁、苏州,曹寅、李煦接驾献戏。

- 1715年(清圣祖康熙五十四年)

太仓王奕清等奉旨编成《钦定曲谱》十二卷,其中北曲曲谱四卷,南曲曲谱八卷。

- 1718年(清圣祖康熙五十七年)

孔尚任病逝于曲阜,终年七十一岁。《南桃花扇》作者无锡顾彩亦卒于本年(六十九岁)。

- 1729年(清世祖雍正七年)

清宫教坊司管理戏曲艺术的专职机构“南府”改名为“和声署”。

- 1741年(清高宗乾隆六年)

朝廷开设律吕正义馆,周祥钰、邹金生等奉命编纂《九宫大成南北词宫谱》。

和声署中的演剧机构恢复原名“南府”,掌管宫廷演出事务。张照等开始编写宫廷大戏,如《劝善金科》、《目连救母》、《升平宝筏》等。

- 1744年(清高宗乾隆九年)
吴江徐大椿写成有关昆曲唱法理论专著《乐府传声》。
- 1746年(清高宗乾隆十一年)
周祥钰等完成《九宫大成南北词宫谱》的编纂。
- 1751年(清高宗乾隆十六年)
乾隆首次南巡至扬州,盐商总领江春接驾献戏,由扬州昆戏七大内班之首“老徐班”演出。
乾隆帝在苏州观演昆戏后,回銮时将苏州织造供奉的昆班名角带回北京,隶入南府,住在景山内垣的苏州巷内。
- 1757年(清高宗乾隆二十二年)
乾隆第二次南巡至扬州,两淮盐务衙门征召广德太平班御前承应演出。
- 1762年(清高宗乾隆二十七年)
乾隆第三次南巡至扬州,盐商供奉的七大内班御前承应。
- 1763年(清高宗乾隆二十八年)
夏,苏州钱德苍开始编刊昆曲折子戏选集《缀白裘》,至三十九年出齐十二编,共收集昆曲常演剧目四百三十个。
- 1765年(清高宗乾隆三十年)
乾隆第四次南巡至扬州,淮扬地区三十多家盐商迎驾献戏。
- 1771年(清高宗乾隆三十六年)
安徽歙县人方成培在扬州看到优伶演出《雷峰塔》,认为“辞鄙调讹”,便重新改写,“较原本曲改其十之九,宾白改十之七”。遣词命意,苦心经营,更定为新本《雷峰塔》。
- 1780年(清高宗乾隆四十五年)
乾隆第五次南巡至扬州、苏州、杭州,扬州盐政和苏州织造迎驾献戏。
两淮巡盐御史伊阿龄奉旨于扬州设立曲局,审查古今剧曲。
- 1781年(清高宗乾隆四十六年)
扬州曲局奉旨审查修改元明以来杂剧传奇剧本一千零一十三种,一年后完成。
- 1782年(清高宗乾隆四十七年)
李调元《雨村曲话》、《雨村剧话》写成。



- 1783年(清高宗乾隆四十八年)
苏州梨园总局老郎庙改名为“翼宿神祠”。
- 1783年(清高宗乾隆四十八年)
苏州老郎庙《历年捐款花名碑》记载了乾隆四十五年至四十八年之间的捐银名单，将捐资重修老郎庙的昆班和艺人姓氏刻于碑上，计有职业昆班六十二个，其中苏州昆班四十六个，扬州四个，南京一个，无锡一个，镇江一个，清江浦一个，浙江三个，山西一个，安徽一个，山东一个，湖北一个，天津一个。此外，又有府班家班六个。总计署名的昆班多达六十八个，还有全国各地的昆曲行会组织十七个。
- 1784年(清高宗乾隆四十九年)
乾隆第六次南巡至扬州、苏州，扬州盐使和苏州织造争聘名班演剧。
- 1785年(清高宗乾隆五十年)
京中各王府自办戏班。
北京精忠庙刻制了《重修喜神祖师庙碑志》，列名的京中昆山班有双和、保和、端瑞、萃庆、大成、王府新班等三十五个。
京中各王府自办戏班，以成亲王永瑆最为热衷。永瑆(1751—1823)是乾隆帝的十一子，先后办过和成、庆祥、瑞祥、太祥等昆弋家班，极一时之盛。其小瑞祥班伶工，后来大多流入醇亲王府的安庆班中。
- 1790年(清高宗乾隆五十五年)
四大徽班(三庆班、春台班、四喜班、和春班)进京。
- 1792年(清高宗乾隆五十七年)
苏州叶堂编订《纳书楹曲谱》。
- 1794年(清高宗乾隆五十九年)
苏州宝研斋把李玉在明末所作的《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》合刻为《一笠庵四种曲》，吴门揆八愚作序，其中《人兽关》和《永团圆》两种改用了冯梦龙墨憨斋的重订本。
- 1795年(清高宗乾隆六十一年)
李斗撰著的《扬州画舫录》完成，并在十二月写了自序。序

中说明此书从乾隆二十九年(1764)开始创稿,经历三十年而成书。

- 1798年(清仁宗嘉庆三年)
泰州仲振奎以红豆村樵的别名写成《红楼梦》传奇,次年由绿云红雨山房刊行。嗣后昆班演出红楼戏,大多采用仲编本。(今《集成曲谱》所选《葬花》、《扇笑》、《听雨》、《补裘》四出,即出自仲本。)
- 1805年(清仁宗嘉庆十年)
焦循《剧说》写成。
- 1817年(清仁宗嘉庆二十二年)
捧花生写成《秦淮画舫录》,次年续作《画舫余谭》。
- 1827年(清宣宗道光七年)
南府改为“昇平署”。
- 1834年(清宣宗道光十四年)
昆曲演出台本和身段谱选集《审音鉴古录》于苏州刊行。
- 1835年(清宣宗道光十五年)
上海最早的业余昆曲曲集姜局成立。
- 1862年(清穆宗同治元年)
春,苏州太平天国忠王府建戏班戏台,聘昆曲艺人教习。
- 1863年(清穆宗同治二年)
醇亲王王府设办“昆弋安庆班”。
- 1870年(清穆宗同治九年)
王锡纯选辑、李秀云拍正的《遏云阁曲谱》由上海扫叶山房刊行。
- 1873年(清穆宗同治十二年)
北京成立王府科班“全福昆腔班”。
- 1900年(清德宗光绪二十六年)
上海业余曲社清飏集、霓裳社和遏云社相继成立。
湘昆福昆秀班于湖南桂阳县成立。
- 1904年(清德宗光绪三十年)
湘昆“合昆文秀班”于湖南桂阳县成立。
上海最大的昆曲业余曲社“平声社”成立。



- 1906年(清德宗光绪三十二年)
 - 两江总督端方聘丹徒昆曲家茅恒(字北山)至南京,于朝天宫设立音乐传习所。
 - 湘昆“正昆文秀班”于湖南桂阳县成立。
- 1907年(清德宗光绪三十三年)
 - 北京成立业余昆曲曲社“言乐社”(辛亥革命后扩大为“言乐会”)。
 - 上海成立嘤求社、钧天社。
- 1908年(清德宗光绪三十四年)
 - 张余荪辑成《六也曲谱》初集,由苏州振新书社石印出版。
 - 湘昆“新昆文秀班”于湖南桂阳县成立。
- 1909年(清宣统元年)
 - 金华昆腔坐唱班“儒琴堂”于浙江宣平县陶村成立。
- 1911年(清宣统三年)
 - 北方昆弋班“荣庆社”于河北高阳县成立。
 - 湘昆“盖昆文秀班”于湖南桂阳县成立。
- 1912年(民国元年)
 - 夏,苏州昆曲艺人陆寿卿、沈斌泉等重组迎凤班(瀛凤班),在江南一带演出。
 - 上海曲社挹清集、锵鸣集、吴局、鸣盛集、吉云集成立。
- 1913年(民国二年)
 - 迎凤昆班与大锦胜徽班合并,戏码为四成昆、六成徽,于浒墅关外西北路线流动演出。
 - 天津昆曲业余组织景璟社成立,发起人为王季烈、许雨香等。
- 1917年(民国六年)
 - 年初,苏州昆剧艺人重组全福班。
 - 吴梅应蔡元培和陈独秀之邀,任教于北京大学,主讲曲学,首次把古老的昆曲艺术带进了大学课堂。
- 1919年(民国八年)
 - 4月,梅兰芳应邀首次赴日演出。剧目中有昆曲《思凡》、《琴挑》、《闹学》和《游园惊梦》等。

- 1920年(民国九年)
 - 5月,商务印书馆活动影戏部为梅兰芳拍摄昆剧《春香闹学》(无声片),配戏的有扮演杜丽娘的姚玉芙、扮演陈最良的李寿山。
- 1921年(民国十年)
 - 1月,上海钧天、嘤求、润鸿三个曲社于饴燕堂举行清客大会串。
 - 7月,殷淇深原稿、张余荪校订的《春雪阁曲谱》、《西厢记曲谱》、《琵琶记曲谱》、《牡丹亭曲谱》和《增订六也曲谱》均由上海朝记书庄相继石印。
 - 8月,苏州、上海曲友贝晋眉、张紫东、徐镜清等于苏州发起创办“昆曲传习所”,次年由上海实业家穆藕初提供经济资助,改题“昆剧传习所”。所长为孙咏雩,教习聘请全福班艺人沈月泉、吴义生、沈斌泉等,招收学员五十人,开设文化课。它是国内第一所新型昆剧学校,培养出“传”字辈艺人四十余名。
- 1922年(民国十一年)
 - 1月,上海成立曲社粟社。
 - 9月,吴梅应东南大学国文系主任陈中凡之邀,来该校主讲词曲,昆曲进入南京高等学府的课堂。
- 1923年(民国十二年)
 - 天津业余曲集同咏社成立。
- 1924年(民国十三年)
 - 北方“荣庆社”韩世昌、白云生到江苏镇江铁陈剧院演出。
- 1925年(民国十四年)
 - 扬州业余曲集广陵曲社成立。
 - 11月,昆剧传习所学员至上海笑舞台、徐园、新世界实习演出。
- 1927年(民国十六年)
 - 湘昆“昆世园”戏班在湖南桂阳县成立。
 - 12月,昆剧传习所“传”字辈学员组成“新乐府”昆班,由严惠宇和陶希泉主持,在上海笑舞台作专场演出。



- 1928年(民国十七年)
“荣庆社”以韩世昌为首组班的昆剧团赴日访问演出。
- 1929年(民国十八年)
清华大学聘红豆馆主溥侗为昆曲导师,每周拍曲一次。
5月,苏州女子昆曲社集“漫亭曲社”成立。
- 1930年(民国十九年)
1月,梅兰芳至美国华盛顿、旧金山、洛杉矶等地演出,昆曲剧目有《闹学》、《刺虎》等。
- 1931年(民国二十年)
6月,新乐府于苏州解散,部分“传”字辈演员自谋生路,仅余二十多人在倪传钺、郑传鉴、顾传澜等主持下,于苏州坚持演出,并于苏州老郎庙成立昆曲梨园公所。后返回上海重新组成共和制昆班,定名“仙霓社”,10月1日在上海大世界挂牌演出。
秋冬之际,昆曲大师俞振飞应暨南大学文学院院长陈中凡之邀,担任该校曲学讲师。
- 1933年(民国二十二年)
秋,南京公余联欢社成立,下设昆曲组,昆曲名家甘贡三为组长,红豆馆主溥侗被聘为指导员。
北京成立昆弋学会,发起人为北京大学刘半农教授。
- 1935年(民国二十四年)
梅兰芳访苏,在莫斯科演出的剧目中有昆剧《刺虎》。
- 1936年(民国二十五年)
1月,清华大学成立昆曲业余社团谷音社,发起人为俞平伯。
8月,上海啸社邀请苏、浙、京、沪等地曲友八十八人,于嘉兴南湖举行了一次规模盛大的、名为“鸳湖曲叙”的清唱曲会。
天津业余曲集一江风曲社成立。
- 1937年(民国二十六年)
“仙霓社”于上海小东门福安游艺场演出,适逢“8·13”淞沪抗战,游艺场起火,仙霓社戏箱及行头全部化为灰烬。
- 1938年(民国二十七年)

- 8月,北京国剧学会昆曲研究会成立。
- 8月底,北方昆弋班荣庆社散班。
- 1939年(民国二十八年)
 - 上海业余曲集红社成立,发起人为赵景深、李希同夫妇。
 - 重庆成立业余曲集渝社。
 - 1940年(民国二十九年)
 - 5月底,北方昆弋班祥庆社散班。
 - 7月,南京汪伪政权成立伪“中日文化协会”,其游艺组下设昆剧委员会,褚民谊为该协会理事长。
 - 1941年(民国三十年)
 - 昆明昆曲研究会正式挂牌。
 - 1942年(民国三十一年)
 - 2月,南昆仙霓社散班。
 - 1943年(民国三十二年)
 - “传”字辈著名小生周传瑛加入朱国梁主持的国风苏剧团。
 - 成都曲会成立,其成员主要由北京、上海、天津等地流寓四川的曲友及四川大学、华西坝广益学舍、华西协合大学和燕京大学的师生组成。
 - 1945年(民国三十四年)
 - 抗日战争胜利后,梅兰芳重新登台演出,他与俞振飞合作,自10月至11月在上海兰心大戏院和美琪大戏院连续公演《游园惊梦》、《断桥》、《刺虎》、《思凡》和《奇双会》等。
 - “传”字辈师兄弟相聚于苏州乐乡书场,连演五天昆剧庆祝抗战胜利。
 - 北京大学的“倚声社”改名为“藕香社”。
 - 1947年(民国三十六年)
 - 2月,上海举行戏剧节,昆剧作为一个剧种参与观摩演出。
 - 1949年
 - 10月,在开国庆典晚会上,北昆武生名角侯永奎应邀于北京怀仁堂演出《林冲夜奔》。
 - 11月,文化部派人至河北一带农村寻访流散的北方昆弋班艺人,侯玉山、孟祥生、魏庆林、侯炳武、白玉珍等艺人被接



到北京。

11月，南昆“传”字辈演员至上海会合，并邀请外地的周传瑛、沈传锟等，以原“新乐府”名义在上海同孚大戏院演出昆曲折子戏。

• 1950年

1月，北京人民艺术剧院在原华北人民文工团的基础上成立，老一辈艺术家韩世昌、白云生等传授青年学员基本功，中国新一代的昆剧演员从此诞生。

• 1951年

3月，华东戏曲研究院于上海成立，聘请朱传茗、沈传芷等七人到艺术室任职。

4月，中国戏曲研究院成立，毛泽东同志亲笔题词：“百花齐放，推陈出新。”

4月，苏州市文联戏曲改进委员会于开明大戏院举办昆剧观摩演出，这是新中国成立以来苏州首次举行昆剧观摩演出。

• 1952年

北京京剧基本艺术研究社昆曲组成立，主任载涛，副主任张伯驹，委员有韩世昌、白云生、侯永奎等。

苏州市业余社团昆剧研究会成立，贝晋眉任社长。

河北省文安县滩里村昆曲子弟班组成大众昆曲剧社。

• 1953年

北京电影制片厂为侯玉山拍摄昆曲艺术片《钟馗嫁妹》。

• 1954年

2月，华东戏曲研究院昆曲演员训练班于上海开班，由“传”字辈演员任教，当时有蔡正仁、计镇华、岳美缇等六十余名学员。

南京乐社昆曲组成立，老曲家甘贡三亲自主持。

• 1955年

2月，中国戏剧家协会调集京沪两地的昆曲演员于北京进行观摩演出。

3月，华东戏曲研究院昆曲演员训练班改名为上海市戏曲学校昆剧演员班，学生演出了《打围》。

· 1956 年

4月,国风昆苏剧团改名为“浙江昆苏剧团”赴京演出。该剧团于北京广和剧场首次上演《十五贯》,还进入中南海为毛泽东等中央首长演出。

5月17日,中央文化部和中国戏剧家协会于中南海紫光阁联合举办“昆剧《十五贯》座谈会”,首都文艺界二百多位名人参加。

5月18日,《人民日报》发表社论,题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》。

7月,上海电影制片厂拍摄陶金导演的昆曲舞台艺术片《十五贯》。

8月,北京昆曲研习社成立,俞平伯为社务委员会主任。

9月,由江苏省文化局和苏州市文化局联合举办的昆剧观摩演出在苏州举行。

10月,江苏省苏昆剧团成立。

11月,上海市文化局和中国戏剧家协会上海分会联合主办的“南北昆剧会演”在上海长江剧场开幕,会后由上海文化出版社出版《昆剧观摩演出纪念文集》。

12月,由苏州市文化局主办的“北方昆剧观摩演出”在苏州新艺剧院举行。

在《十五贯》救活昆剧的影响下,河北省各地农村原有的昆弋子弟会自发成立昆曲团体。

· 1957 年

2月,南京大学中文系陈中凡教授聘请老曲师邬凯,为研究生吴新雷、侯镜昶等开设昆曲课程。

上海昆曲研习社成立,社长为复旦大学教授赵景深。

6月,北方昆曲剧院正式成立,院长为韩世昌,副院长为白云生和金紫光。

12月,为了纪念汤显祖逝世三百四十周年,上海市戏曲学校校长俞振飞、副校长言慧珠演出了苏雪安改编的大本戏《牡丹亭》。

台湾大学成立昆曲社。



• 1958 年

4月,俞振飞、言慧珠、朱传茗等随从中国戏曲歌舞团参加巴黎第三届国际戏剧节,后又随团至比利时、卢森堡、英国、波兰等七国二十四个城市,演出剧目有昆剧《长生殿·惊变埋玉》。

• 1959 年

12月,北京电影制片厂拍摄昆曲艺术片《游园惊梦》,梅兰芳饰演杜丽娘,俞振飞饰演柳梦梅,言慧珠饰演春香。

台湾师范大学成立昆曲社。

• 1960 年

2月,湖南郴州专区湘昆剧团正式成立。

8月,文化部访书专员路工接待南京大学中文系研究生吴新雷时,宣告在清初抄本《真迹日录》中发现昆曲史新材料——魏良辅《南词引正》,拿给吴新雷目验并相与论证(此抄本现由北京图书馆出版社于2002年影印出版)。

• 1961 年

8月,《戏剧报》七、八期合刊发表钱南扬《魏良辅〈南词引正〉校注》。

9月,江苏省苏昆剧团首次赴沪,于上海人民艺术剧场和大众剧场公演,历时十九天,演出二十四场,上海市戏剧家协会和作家协会为此专门举行专题座谈会。

12月,上海戏校京昆试验剧团以“上海青年京剧团”名义,赴香港演出。

• 1962 年

8月,上海昆曲研习社特邀“联合社员”吴新雷作《论昆曲艺术中的“俞派唱法”》讲座。

12月,“苏、浙、沪三省(市)昆曲观摩演出大会”在苏州举行。

• 1964 年

1月,浙江昆苏剧团在杭州红星剧院首次公演新编昆剧现代戏《红灯传》。

2月,上海青年京昆剧团向浙江昆苏剧院学习,根据《红灯

传》重编现代戏《自有后来人》，于虹口区第一工人俱乐部公演。

6月至7月，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，康生在总结会上点名批判北方昆曲剧院的《李慧娘》。

• 1965年

江青和张春桥指令上海京昆剧团昆剧队改唱京剧现代戏。

• 1966年

2月，江青迫使北京文化局撤销北方昆曲剧院。

3月，郴州专区昆剧团改名为湖南省昆剧团。

全国很多昆剧团体被迫撤销解散，先后进入“文革”、“破四旧”阶段。

• 1975年

2月，湘昆《红色娘子军·常青指路》参加全省地方戏移植革命样板戏调演。

• 1977年

6月，浙昆重新恢复，定名为“浙江昆剧团”。

10月，上海恢复并新建上海昆剧团。

11月，江苏省委决定，原属南京的苏昆剧团成员调回，建立江苏省昆剧院，留在苏州的定名为“江苏省苏剧团”（1982年又恢复“江苏省苏昆剧团”原名）。

• 1978年

4月，三省一市昆曲工作者座谈会在南京举行，会议主要讨论昆曲艺术的继承和改革问题。

• 1979年

3月，北方昆曲剧院恢复建制。

• 1980年

2月，北京昆曲研习社召开恢复成立大会。此后，各地业余曲社组织相继恢复活动。

4月，俞振飞演剧生活六十年纪念活动在上海举行。

• 1981年

11月，昆曲传习所成立六十周年纪念活动在苏州举行。

• 1982年



5月，“江浙沪两省一市昆剧会演”于苏州举行。

10月，江苏省昆剧研究会在南京成立。

· 1983年

6月，中国戏剧家协会召开昆剧座谈会。《戏剧报》(即后来的《中国戏剧》)和《戏剧论丛》编辑部发起创办中国戏剧梅花奖，昆剧界首次获得该奖项的是江苏省昆剧院的张继青。

· 1984年

6月，郴州地区湘昆剧团改名为湖南昆剧团。

· 1985年

1月，北京市京剧昆曲振兴协会成立。

春，北方昆曲剧院洪雪飞、侯少奎获第二届中国戏剧梅花奖。

6月，江苏省昆剧院应邀赴德参加西柏林世界地平线艺术节、赴意大利斯波莱托参加第二十八届两个世界戏剧音乐节。

9月，天津昆曲研究会成立。

10月，文化部签发文艺字(85)第1604号文件《关于保护和振兴昆剧的通知》。

10月，北京市振兴京剧昆曲艺术节开幕。

10月，文化部艺术局主持的全国昆剧院团长会议在昆山举行。

11月，为纪念五十年代以来去世的海内外十位“传”字辈昆曲艺术家，全国政协文化组与北京昆曲研习所联合举办专场演出。

· 1986年

1月，文化部“保护和振兴昆剧会议”在上海举行，宣布成立文化部振兴昆剧指导委员会，主任委员为俞振飞。

3月，中国昆剧研究会在北京正式成立，会长为张庚。

3月，浙江昆剧团汪世瑜、林为林，上海昆剧团梁谷音获第三届中国戏剧梅花奖。

9月，江苏省昆剧院应邀赴法国参加第十五届巴黎秋季艺术节，随后又赴西班牙参加马德里秋季艺术节。

· 1987 年

3 月 , 上海昆剧团计镇华、华文漪、蔡正仁、岳美缇、王芝泉和江苏省昆剧院张寄蝶获第四届中国戏剧梅花奖。

3 月 , 振兴昆剧指导委员会在苏州召开昆剧传统剧目加工整理问题座谈会。

8 月 , 文化部批发了文艺字 (87) 第 1008 号文件《关于对昆剧艺术采取特殊保护政策的通知》。

8 月 , 台湾徐 (徐炎之) 门弟子在台北成立昆曲业余剧团 , 取名 “ 水磨曲集 ” 。

8 月 , 上海昆剧团赴英国及欧洲其它国家演出。

10 月 , 首届 “ 中秋虎丘曲会 ” 于苏州虎丘千人石上举行。

12 月 , “ 全国昆剧抢救、继承剧目汇报演出 ” 在北京举行。

· 1988 年

4 月 , 江苏省昆剧院石小梅、北方昆曲剧院蔡瑶铣、浙江昆剧团王奉梅获第五届中国戏剧梅花奖。

4 月 , 经文化部艺术局 (88) 第 20 号文件决定 , 为俞振飞录制音像的摄制组开机。

9 月 , 上海昆剧团《长生殿》剧组赴日参加中日和平友好条约缔结十周年访问演出。

9 月 , 第二届 “ 中秋虎丘曲会 ” 在苏州举行。

10 月 , 俞振飞偕夫人李蔷华莅港讲学 , 香港中文大学授予俞振飞荣誉博士头衔 , 并由港督颁发证书。

· 1989 年

9 月 , 上海昆剧团赴美作民间交流演出。

9 月 , 上海昆剧团进京参加第二届中国艺术节 , 后又赴津参加河海之秋艺术节。

11 月 , 由文化部组织的中国昆剧艺术团赴港参加香港文化中心开幕献演。

· 1990 年

5 月 , 上海昆剧团张静娴获第七届中国戏剧梅花奖。

7 月 , 以贾馨园、曾永义、洪惟助为首的台湾昆曲之旅一行四十人抵沪 , 与昆曲大师俞振飞亲切会晤并观看上海昆剧



团演出。

9月,台湾辅仁大学昆曲社成立。

· 1991年

4月,俞振飞诞辰九十周年、舞台生涯七十周年纪念活动在上海人民大舞台举行。

9月,江苏省昆剧院《血冤》荣获由文化部主办的首届“文华奖”新剧目奖,该剧主演胡锦芳荣获文华表演奖。

9月,侯玉山艺术生活八十五周年、马祥麟艺术生活七十周年纪念活动于北京举行。

10月,“91上海昆剧研讨会”于上海昆剧院兰馨剧场隆重开幕。

· 1992年

1月,上海昆剧团应邀赴港参加第二十届亚洲艺术节。

4月,“昆剧传习所成立七十周年纪念会”在昆山举行。

5月,为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年,浙江昆剧团在杭州红星剧场公演《十五贯》。

10月,江苏省昆剧院黄小午获第九届中国戏剧梅花奖。

10月,江苏省昆剧院应邀赴日本金泽市参加世界友好城市艺术节。

· 1993年

4月,“全国昆剧院团1993年昆剧座谈会”在苏州召开,与会的阿甲、张庚、郭汉城等十五位文化界名人联合向文化部发出支持昆剧事业的呼吁书。

7月,昆剧大师俞振飞逝世。

11月,上海昆剧团赴新加坡参加亚洲艺术节。

12月,江苏省昆剧院赴韩参加汉城音乐戏剧节。

· 1994年

4月,浙江京昆艺术剧院于杭州东坡大剧院举行成立大会。

6月,首届“全国昆剧青年演员交流演出”在北京人民剧场隆重举行。

· 1995年

5月,北方昆曲剧院演出的《琵琶记》荣获第五届“文华

奖”新剧目奖和剧作奖,主演蔡瑶铣获文华表演奖。

6月,江苏省苏昆剧团王芳、浙江昆剧团张志红、湖南昆剧团张富光、北方昆曲剧院杨凤一获第十二届中国戏剧梅花奖。

• 1996年

5月,北方昆曲剧院刘静荣获第十三届中国戏剧梅花奖。

7月,南京大学吴新雷教授至北昆发祥地河北省高阳县、安新县和束鹿(今辛集市)、深县(今深州市)、霸县(今霸州市)进行实地考察,访问了当地的老艺人,寻找北方昆弋子弟会的踪迹。

9月,文化部在北京举办“96全国昆刷新剧目观摩演出”。

12月,北方昆曲剧院派代表队赴日参加中国艺术节演出。

• 1997年

2月,由上海、杭州、苏州、北京、郴州各团联合组成的中国昆剧艺术团赴港参加香港艺术节。

3月,浙江昆剧团翁国生获第十四届中国戏剧梅花奖。

5月,江苏省昆剧院组团应邀出访芬兰,参加赫尔辛基亚洲艺术节。

11月,湖南昆剧团应台湾新象文教基金会之邀赴台参加“昆剧之美”戏剧演出。

• 1998年

4月1日,湖南省政府在长沙召开“扶持湖南昆剧团有关问题会议”,在财政上大力支持昆剧团的建设。

5月9日,北方昆曲剧院在北京湖广会馆开始推出周末昆曲折子戏专场演出。

5月23日,江苏省苏昆剧团在苏州首演《新十五贯》,连续演出二十场。

• 1999年

11月14日至18日,江苏省昆剧院应邀赴徐州公演,并到徐州师范大学等校举行“昆剧走向大学”的展示演出。

11月19日至21日,上海昆剧团新版全本《牡丹亭》(上、中、下)作为首届中国上海国际艺术节祝贺剧目在上海美琪



大戏院首演。12月3日至8日晚又在北京长安大戏院演出两轮。

• 2000年

3月31日至4月6日，首届中国昆剧艺术节暨昆剧优秀古典名剧展演活动在昆山、苏州举行。

• 2001年

5月18日，联合国教科文组织总部在法国巴黎宣布：中国昆曲艺术被评为“人类口头和非物质遗产代表作”，名列榜首。

6月，德国柏林节日剧院上演由纽约林肯艺术中心出品的五十五折全本《牡丹亭》，为柏林2001年的“戏剧世界”揭幕。

6月，文化部召开“保护和振兴昆曲艺术”座谈会，确定昆曲为国家重点保护艺术，并出台八条保护振兴措施。

7月，北方昆曲剧院的昆曲《琵琶行》剧组赴德国柏林参加“亚太中国文化周”演出（浙江京昆艺术剧院承办）。

8月8日至11日，浙昆在杭州举行“纪念昆曲传习所八十周年暨昆曲表演艺术大师周传瑛（九十周年）、王传淞（九十五周年）诞辰”大型庆典活动。

8月17日至21日，上海昆剧团举行“庆贺中国昆曲列入世界遗产暨苏州昆曲传习所成立八十周年纪念活动”。18日在上海影城特地召开了“上海昆曲发展研究会”。

10月，首届“全国曲社发展研讨会”由扬州广陵区文化局承办并在扬州举行。

11月5日至9日，由江苏省苏昆剧团承办，江苏省政府主办的“庆祝中国昆曲列为‘人类口头遗产和非物质遗产代表作’暨纪念苏州昆剧传习所成立八十周年”系列活动在苏州举行，“虎丘曲会”也同时举行。

11月，苏州昆剧艺术团应台湾雅韵文化传播公司之邀赴台演出。

12月，苏州市政府、苏州大学联合成立中国昆曲研究中心。

• 2002年

3月，杭州大华昆曲社和香港曲友在杭州大华书场共同举

行联谊曲会。

5月,洪惟助主编的《昆曲词典》在台湾出版。吴新雷主编的《中国昆剧大辞典》(俞为民、顾聆森副主编)由南京大学出版社出版。

8月12日至18日,上海举行昆剧泰斗俞振飞百年诞辰纪念活动。

10月,北方昆曲剧院建院四十五周年暨纪念昆曲大师白云生诞辰一百周年庆典纪念演出在长安大戏院举行。

10月27日至11月2日,全国昆剧优秀中青年演员评比展演在昆山、苏州举行。

· 2003年

2月,上海昆剧团演出昆剧青春版《十五贯》。

2月,“首届中国昆剧院团长联席会议”将江苏定为昆曲艺术遗产保护、抢救、传承、开发的基地。

8月,江苏省昆剧院赴香港参加“南戏北剧名作展”。

10月,浙江文艺音像出版社启动百部昆剧艺术片的制作。

11月,第二届中国昆剧艺术节在昆山、苏州举行。第二届中国昆剧节展演剧目研讨会在苏州大学文学院召开。国内首次由民间出资设立的“贝晋眉昆曲传习奖”正式颁奖。中国昆曲博物馆在昆曲的发祥地苏州正式揭牌开馆。

11月16日至17日,首届中国昆曲国际学术研讨会在昆山举行。苏州大学出版社出版《中国昆曲论坛2003》。

12月,浙江昆剧团被列入纯公益性事业单位,这是迄今为止浙江省惟一被列入纯公益性事业单位的演出团体。

· 2004年

2月17日至19日,苏州昆剧院新排《长生殿》上中下三本在台北新舞台首演。

3月3日至7日,中共中央总书记、国家主席胡锦涛,中共中央政治局常委、国务院总理温家宝,中共中央政治局常委李长春、国务委员陈至立,分别在全国政协报送的《关于加大昆曲抢救和保护力度的几点建议》文件上作了重要的肯定性的批示。全国政协京昆室为此在5月12日举行了“保护



扶持昆曲艺术新闻发布会”。

4月29日至5月1日，白先勇策划的苏州昆剧院新排青春版《牡丹亭》上中下三本在台北戏剧院首演，5月21日至23日，在香港沙田大会堂再演，6月11日至13日在苏州大学举行大陆首演；9月14日起，在杭州东坡大剧院公演，9月17日至18日又在浙江大学演出。

5月，浙江昆剧团举办“昆剧5·18纪念”系列活动，活动期间举行“兰馨清远昆剧演出讲座”。

6月，上海戏校毕业的昆艺术家在“艺海春秋五十载纪念”的系列活动中奋发有为，上昆的《班昭》进入本年度国家舞台艺术精品工程初选剧目。又，天津甲子曲社成立二十周年时编印了《北昆大嗓曲谱》，北京昆曲研习社也整理出版了已故社长张允和的《昆曲日记》。

6月28日至7月8日，联合国教科文组织在苏州召开第二十八届世界遗产大会。会议期间，苏州昆剧院公演《长生殿》（上中下，6月27日至29日）、《朱买臣休妻》（7月1日）、《牡丹亭》（上中下，7月2日至4日）；7月3日下午，江苏省文联和苏州市政府在沁兰厅合办《马得昆曲画集》首发式。

8月，江苏省昆剧院开排精华版《牡丹亭》（上下二本）。

后记

人间天堂的苏州，是古典昆曲的发祥地，如今又是现代昆剧的活动中心。中共苏州市委宣传部和江苏教育出版社有志于弘扬昆曲艺术，联手促成了这本《中国昆曲艺术》的编撰出版。

本书编撰获得了社会各方面的支持。我国昆剧学界德高望重的郭汉城、刘厚生和著名戏曲学家廖奔以及苏州市委副书记杜国玲同志，欣然允诺出任本书顾问。苏州中国昆曲博物馆为本书的编撰全面提供馆藏珍贵资料，昆剧六团一所的同仁不厌其烦，热情提供各种资料与照片。

为了召唤昆曲的历史记忆，我们曾进行昆曲之旅，不仅和六团一所以及有关部门建立了联系，而且还实地考察，新拍一批昆曲遗迹景点和演艺剧照，获得当地部门同志的支持，谨致谢忱。

本书所刊图片、剧照来自方方面面，未能全都印出，在此一并致意致谢。部分照片由于年代久远，我们无法一一确定摄影者和具体出处，在此我们希望相关作者和江苏教育出版社取得联系，以便支付稿酬。

本书照片部分摄影者名单如下：



刘小地 陈鹏昌 许培鸿 龚学江

谢 悅 [法]恩鲁贝 陈健行

陆 凯 周纯炎 郑 红 叶家乐

徐 贤 徐振俊 朱丹琼 朱栋霖

徐德明 惠海鸣 吴新雷 朱逸斐

本书的总体框架由主编提出，并规划设计，具体的执笔情况是：

引言、后记：吴新雷、朱栋霖；

第一部：周秦（第一、二、三、十五节）、俞为民（第四至十四节）；

第二部：王宁（其中第七节：朱栋霖）；

第三部：顾聆森；

第四部：易小珠；

第五部：吴新雷、任孝温。

吴新雷、朱栋霖承担全部配图与全书的修改、定稿。

汪榕培先生曾经翻译了《牡丹亭》、《邯郸记》等中国古典名著，又承担了本书的目录和提要的英文翻译工作，在此一并致以谢意。

限于我们的学识和水平，书中尚有疏漏和不足之处，恳请方家惠予教正。

二〇〇四年八月二十一日
于苏州